P II
0584

teatrul

Nr. 8 (Anul VI) August 1951

În acest număr:

BĂIATUL DIN BANCA DOUA...

Piesă pentru copii și părinți

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 8 (anul VI) August 1961

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

SUMAR

MAREA ELIBERARE 1

VALORIFICAREA SCENICĂ A PIESEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Mihai Dimiu
ASPECTE DIN MUNCA REGIZORALĂ: „FERESTRE DESCHISE" LA SIBIU 9

Valentin Silvestru
CUM VORBEȘTE SPECTACOLUL LIMBA PIESEI?
Trei reprezentații diferite cu „Celebrul 702" 16

BĂIATUL DIN BANCA DOUA
Piesă cu mai multe tablouri,
pentru părinți și copii
de AL. POPOVICI 23

Margareta Bărbuță
ÎNSEMNĂRI DESPRE FUNCȚIA EXPRESIVĂ A DECORULUI 60

Mira Iosif
NIKOLAI AKIMOV PRINTRE NOI 65

N. Akimov
DESPRE RESPECTUL FAȚĂ DE CLASICI 71

Mircea Alexandrescu
REGIE ÎN SLUJBA TEXTULUI SAU DEMONSTRAȚIE DE REGIE?
„Cum vă place" de Shakespeare pe scena Teatrului Municipal. . 74

CRONICA SPECTACOLELOR 78

MERIDIANE

Emil Mandric
ÎNTÎLNIRI CU DRAMATURGII PRAGHEZI: DANEK, PAVLICEK, KOHOUT 86

Dina Cocea
FORMAȚIA PROFESIONALĂ A ACTORULUI ÎN DISCUȚIA I. T. I. 93

D-ALE TEATRULUI 95

Desene de Silvan și Val Munteanu

Coperta I : Ion Ciprian (Milan) și Tatiana Iekel (Caterina) în „Marele fluviu își adună apele" de Dan Tărchilă (Teatrul pentru Tineret și Copii)

Coperta IV : Ion Bessoiu (Stelică Fotea) și Angela Albani (Rozica) în „Ferestre deschise" de Paul Everac (Teatrul de Stat din Sibiu)

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

pII 0584

MAREA ELIBERARE

S-au împlinit 17 ani de la Marea Eliberare. Oamenii muncii — muncitori, țărani, intelectuali — întîmpină sărbătoreasca aniversare într-un unanim și entuziast elan constructiv. În fața lor se înfățișează perspectiva desăvîrșirii construirii socialismului, către care îi poartă practic, zi de zi, împlinirea sarcinilor trasate de Congresul al III-lea al partidului. În fața lor se înfățișează perspectiva uriaș stimulatoare pe care o deschide oamenilor muncii din lumea întreagă proiectul noului program al P.C.U.S., perspectiva de a vedea trăind în comunism actuala generație a oamenilor sovietici.

Țara noastră sărbătorește împlinirea a 17 ani de la marea răscruce istorică de la 23 August 1944, cu mîndria nemăsurată de a face parte din puternica comunitate mondială socialistă, de a se număra, așadar — laolaltă cu celelalte țări socialiste frățești, și avînd în frunte pilda și sprijinul statornic al Marii Uniuni Sovietice — printre țările cele mai înaintate din lume.

P 3 2635/8

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA
www.cimec.ro

Acum 17 ani, cînd partidul iniția, organiza și conducea eroica insurecție, revoluția populară, eliberarea din lanțurile fascismului nu a însemnat numai răsturnarea unui regim politic și economic înjositor. În zvîcnetul insurecției și al revoluției populare, se puneau bazele — pentru mulți nebănuite în proporțiile lor — ale uriașelor cuceriri și schimbări din adîncuri pe care le trăim și le desăvîrșim azi.

Stăpîn pe propriile lui forțe creatoare, stăpîn și pe bogățiile țării, pînă acum 17 ani pradă nesațului moșierilor și bancherilor dinăuntru și dinafară, conștient că munca lui rodește numai pentru sine, omul muncii a ascultat chemarea înțeleaptă a partidului și, sub îndrumarea lui, a pornit la ofensiva la care era mobilizat poporul: la ofensiva neîntreruptă a socialismului.

Și iată:

Vechea semicolonie „eminamente agricolă" — cum era taxată și tratată țara noastră — este astăzi o putere industrială independentă și de prestigiu, în continuă sporire a întreprinderilor, a ramurilor și producției industriale. „Talpă a țării", obidită și roasă de pelagră și mizerie, țăranul a ajuns azi cu ajutorul muncitorului să-și gospodărească singur ogoarele întinse în care-l urgiseau și dijmuiau moșierul și chiaburul. Țăranul înțelege azi și se pătrunde tot mai mult de concepția revoluționară a partidului și trece hotărît, alături și odată cu muncitorul, la viață, la muncă și năzuință socialistă. „Procesul de transformare socialistă a agriculturii — se arată în Raportul Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn la cel de-al III-lea Congres — a cuprins întreaga țărănime, care a urmat cu încredere calea arătată de partid, calea agriculturii socialiste".

Cultura, rezervată altădată unei „elite" și socotită un lux și o favoare, este astăzi, în urma revoluției culturale inițiate și conduse de partid, nu numai un domeniu pus la îndemîna maselor populare și slujindu-i interesele, ci o necesitate de viață a omului și a construcției în care omul se află entuziast angajat.

Vorbesc despre aceasta și învățămîntul elementar gratuit și numărul mereu mai sporit al fiilor de muncitori și țărani în învățămîntul mediu și superior, pătrunderea lor tot mai masivă și mai creatoare în domeniile științei, tehnicii și artelor, zecile de mii de așezăminte culturale cîte împînzesc țara, la orașe și sate, bibliotecile, cluburile, muzeele și expozițiile de artă, rețeaua de cinematografe și caravanele cinematografice cîte străbat drumurile patriei, sălile de concert și sălile de teatru într-un număr de neconceput sub vechile regimuri, condițiile favorabile de viață, de muncă și de creație, necunoscute altădată de oamenii de artă și de știință, mișcarea de idei și de creație științifică și artistică, clocotitoare, care caracterizează viața intelectuală a țării noastre. Vorbesc despre aceasta cu deosebire transformarea și întărirea conștiinței lui socialiste, nașterea unei intelectualități noi, socialiste, legate de popor.

* * *

Înțeleasă, cîndva, ca un sector periferic al vieții publice, cultura se întrepătrunde astăzi organic și activ cu construcția materială a vieții noastre. Crește din construcție și — la rîndul ei — o stimulează. Dezvoltarea bazei tehnico-materiale a socialismului —

www.cimec.ro

obiectiv principal al planului economic de șase ani, hotărît la Congresul al III-lea al partidului, în vederea desăvîrșirii construcției socialiste în țara noastră — este dialectic legată de un proces continuu de dezvoltare multilaterală a personalității umane a constructorilor. Continuarea în ritm susținut a industrializării țării conține, în chiar enunțul perspectivei care înfățișează cifric proporțiile de creștere a producției și de sporire a numărului unităților noastre industriale și energetice, valorile și virtuțile umane care — la rîndul lor sporite în intensitate — garantează această continuare și acest ritm susținut. La fel, perspectiva încheierii colectivizării agriculturii, a dezvoltării multilaterale și a consolidării economico-organizatorice a gospodăriilor agricole colective e strîns legată de dezvoltarea continuă a mentalității noi colectiviste a țăranului, de lărgirea cunoștințelor lui despre lume, despre muncă, despre viață.

Construcția materială a socialismului e de neconceput fără o simultană construcție a personalității umane. Socialismul eliberează neîncetat această personalitate de toate limitele ce i-au îngustat universul. Această eliberare a omului spre valorificarea maximă a virtuților lui este prin excelență cultură: putință de a cunoaște și stăpîni adevărul, de a-și dezvolta necontenit capacitatea creatoare, de a iubi și cultiva frumosul, de a apăra și afirma demnitatea omului ca supremă cauză a existenței. Țel final al socialismului, omul se află integrat în procesul de construire a socialismului. El se desprinde treptat de moștenirea trecutului. Și, în același timp, se deprinde să gîndească socialist, să muncească socialist, să trăiască socialist. E un proces de transformare a conștiinței lui, care s-a declanșat din chiar clipa în care partidul, înlăturînd haoticul, arbitrarul din viață, a pus la temelia activității poporului, previziunea științifică, convingerea și elanul conștient, perspectiva certitudinilor. Mecanizarea și automatizarea producției (ca să ne rezumăm la o singură pildă) — condiție esențială pentru împlinirea ritmului înalt de creștere a producției, înscris în directivele planului de șase ani — presupun firesc, din partea muncitorului, pătrunderea în zonele, pînă mai ieri, pentru el, inaccesibile, ale științei. Aceasta înseamnă, mai cu seamă, familiarizarea muncitorului cu un șir de domenii noi — ale gîndirii, ale practicii, ale preocupărilor lui — de natură să-i sporească însăși sfera vieții și aspirațiilor lui.

Procesul acesta de îmbogățire sufletească a început, desigur, mai de mult — de pe băncile cursurilor serale și ale institutelor care l-au pregătit inginer; în orele de meditație legate de definitivarea unei inovații; în momentul cînd în mobilierul lui casnic s-a așezat ca o necesitate raftul cu cărți; cînd orele lui de destindere au început a fi ocupate cu frecventarea teatrului, concertelor, muzeelor... Dar, lărgirea orizontului de viață i-a apărut, în primul rînd, înlăuntrul activității lui, la locul de muncă și în jurul problemelor legate de muncă; cu deosebire atunci cînd munca nu i s-a mai arătat ca o execuție silnică și mecanică a unei dispoziții străine de interesele lui, ci i-a fost solicitată ca un act conștient, cetățenesc; din clipa în care a simțit că vechiul antagonism dintre puterea de stat și interesele lui personale a dispărut, că fapta, și gîndul, și cuvîntul lui pot căpăta rezonanță și greutate în viața obștească.

www.cimec.ro

Aci, în caracterul obștesc pe care îl are munca lui, stă germenul calității umane noi — de om de stat — în care crește omul muncii la noi și în care se recunoaște din ce în ce mai deplin, fie că meritele lui îl fac vrednic să ajungă deputat în Marea Adunare Națională sau în sfaturile populare, fie că e membru într-unul din diferitele comitete cetățenești ce sprijină aceste sfaturi, fie că, în contact zilnic și de muncă cu reprezentanții aleși ai poporului, el se bucură de dreptul și datoria de a verifica acestora activitatea, de a o aprecia și critica. Sentimentul unui real și justificat prestigiu crește astfel în omul muncii, însoțit de sentimentul firesc al unei răspunderi sporite, de o semnificație deosebită, deopotrivă față de sine însuși, dar și față de lumea relațiilor lui. Dorința competenței — necesitatea unei crescînde calificări profesionale, politice și culturale — îi apare cu o putere deopotrivă covîrșitoare și stimulatoare. Această dorință spre calificare se leagă simultan cu dorința participării lui la lumea de probleme pe care e pus să le dezlege.

Procesul educării conștiinței se desfășoară și se realizează în însăși practica — clar și precis orientată — a societății. Înlăuntrul și sub influența acestei practici s-a cimentat noua atitudine, conștientă, a omului față de muncă; e stimulată inițiativa lui creatoare, cresc spiritul lui gospodăresc și disciplina, se concretizează convingerea identității intereselor obștești cu cele individuale, se materializează climatul colectivist al relațiilor sociale, se afirmă abnegația socialist-patriotică, patosul și eroismul în munca de construcție. Toate aceste elemente dovedesc, ca urmare a transformărilor social-economice — așa cum se arată în raportul prezentat de tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej la Congresul al III-lea al partidului —, că „în țara noastră a luat naștere și se dezvoltă tot mai mult o morală nouă, socialistă".

Dar procesul de educare a conștiinței e legat de întrebări și frămîntări care pretind răspuns, e adesea împiedicat de trăsături vechi care se cer înlăturate.

Cine să dea, în această împrejurare, răspunsurile necesare, cine să desțelenească din rădăcinile inerțiilor și rezistențelor, conștiința nouă a omului?

Atît pe planul gîndirii teoretice, cît și al orientării largi în viață, răspunsurile se găsesc din plin în tezaurul ideologic al clasei muncitoare, în învățătura și îndrumarea partidului. Și, aici, domeniul artistic al vieții culturale joacă unul din rolurile cele mai solicitate. Arta e chemată nemijlocit să dea răspuns și orientare, să miște și să transforme conștiințele.

* * *

La a 17-a aniversare a lui 23 August 1944, arta și literatura dramatică își pot manifesta bucuria de a se socoti mature. Cantitatea operelor realizate și a succeselor repurtate pe drumul revoluționar al așezării lor pe făgașul realist-socialist poate fi astăzi înregistrată pe coordonatele calității. Saltul a fost efectiv făcut. Actul artistic se configurează definitiv cristalizat ca un act de adeziune la învățătura marxist-leninistă și la principiile ei estetice, dezvoltîndu-se sub îndrumarea partidului. Creația artistică a descoperit în cunoaștere, în ade-

www.cimec.ro

văr, în viața omului, în reflectarea și slujirea acestei vieți, sursele și resursele uneia din cele mai subtile și mai nobile destinații constructive: destinația social-educativă. Prin conținutul și tendințele lui, prin tot ce-i conferă forță emoțională și de înrîurire, actul artistic se dorește a fi încorporat avîntului de construire a socialismului. Artistul și scriitorul nostru își văd înălțată creația și prețuită drept apropiat sprijin al partidului în uriaș de complexa operă de înnoire a societății. E un titlu de mîndrie, dar și unul de grea și crescîndă răspundere. Căci, „pe măsura înaintării pe calea socialismului, rolul conducător al partidului în viața socială crește tot mai mult, deoarece sarcinile construcției socialiste cer unitatea de voință și acțiune a întregului popor, profunda cunoaștere a legilor de dezvoltare a societății, o clară perspectivă istorică". [1] Și aceasta pretinde artistului să pătrundă în profunzime, mai mult decît a făcut-o pînă acum, să însoțească, cu preocupările lui creatoare și viața lui artistică, însești politica și practica de zi cu zi ale partidului. Este în această înaltă și sporit responsabilă îndatorire, și temeiul unei treceri a creației noastre artistice într-o etapă de esențială creștere a nivelului ei calitativ, a forței ei transformatoare.

Partidul pune scriitorului, printre altele, sarcina lărgirii tematice și a îmbogățirii de idei a operelor lui. E o sarcină care se cere neapărat legată de indicația mai generală, supusă celor ce activează în cîmpul ideologic, de a „ține seama de cerințele obiective ale fiecărei etape", de a pune „la temelia lucrărilor lor... studierea atentă a politicii și activității practice a partidului, a ceea ce este esențial în experiența maselor muncitoare" [2].

Recunoaștem în această indicație, reamintit, caracterul concret istoric al creației artistice realist-socialiste. Și, nu încape îndoială, sarcina de a lărgi tematica dramaturgiei noastre va fi înțeleasă de dramaturg ca o sarcină de a reflecta pe măsura grandorii și a importanței lor istorice, aspectele majore ale avîntului constructiv al poporului nostru în împlinirea planului de șase ani, în zborul său spre desăvîrșirea socialismului. Sîntem convinși că vom cunoaște curînd creații care vor afirma prestigiul sporit al partidului în viața omului, strînsa unitate politico-morală care leagă partidul de popor; creații în care problemele de etică socialistă vor trece pe primul plan al acțiunii dramatice, în care va apărea cu evidență preponderența eticii socialiste în relațiile dintre oameni, în care comuniștii și oamenii crescuți de partid vor crea climatul și vor fi motorul desfășurărilor respectivelor creații dramatice. Scriitorul de teatru va ști, desigur, că procesul și relațiile de muncă sînt cu deosebire determinante în nașterea și dezvoltarea celor mai importante procese de înnoire a conștiinței; că viața personală a individului e greu să mai poată fi astăzi desprinsă de relațiile lui sociale, de calitatea lui cetățenească; că problemele individuale se măsoară la o scară mult mai mare și se rezolvă înăuntrul unor implicații mult mai complexe și mai semnificative decît oricînd altădată. Dramaturgii nu vor putea, de pildă,

---

[1] *Gh. Gheorghiu-Dej*, în Raportul la cel de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn.

[2] Idem.

www.cimec.ro

să uite că „îmbogățirea ideologică a vieții omului", despre care vorbește tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej tot în Raportul prezentat la Congresul al III-lea al partidului, că activizarea politică a omului — fie el muncitor, țăran sau intelectual — îi lărgesc sfera de preocupări și năzuințe, determină în el forme de manifestare corespunzătoare complexității lui lăuntrice. Ei nu vor putea, de asemenea, să treacă cu vederea caracterul eroic al vieții omului de azi. Eroic, nu numai în sensul romantic al cuvîntului, ci și în sensul specializat, de personaj dramatic. Epoca pe care o trăim este istorie *în plină și măreață desfășurare. E cazul să privim actualitatea desăvîrșirii construcției socialismului și oamenii ei* ca pe niște eroi, *căci oamenii zilelor noastre se înscriu — cu gîndirea, cu personalitatea, cu acțiunile, cu problemele și pasiunile lor — în conținutul istoric al celei mai strălucite epoci din cîte au cunoscut vreodată veacurile de năzuințe și realizări ale umanității. Este epoca în care natura se supune cucerită — cu toate tainele ei, altădată nepătrunse — voinței și gîndirii biruitoare ale omului, în care omul însuși, stăpîn al adevărului, se cucerește pe sine și este pe cale să transforme în realitate vie, visul milenar al fericirii comuniste.*

„t"

• • • • • • • • • •

www.cimec.ro

Valorificarea scenică a piesei originale contemporane

În scopul stimulării schimbului de experiență privind valorificarea scenică a dramaturgiei originale, continuăm dezbaterea, deschisă în numărul nostru trecut, în jurul problemelor regiei.

www.cimec.ro

www.cimec.ro

ASPECTE DIN MUNCA REGIZORALĂ

„FERESTRE DESCHISE“ LA SIBIU

Totdeauna m-am simţit aproape de dramaturgia originală. Poate de aceea am şi lucrat cu precădere piese romîneşti contemporane.

Cred în valorile acestei dramaturgii, după cum cred că putem aştepta de la ea valori şi mai mari, pe măsura zilelor şi problemelor pe care le trăim. În această direcţie, sînt convins că nouă, regizorilor, ne revine o mare răspundere — aceea de a contribui cît mai temeinic la structurarea unei astfel de dramaturgii majore. Aceasta, pe două căi :

a) sprijinind mai serios, cu dragoste şi simţ de răspundere, munca teatrelor cu autorii ;

b) ridicînd arta scenică la un nivel superior al calităţii, realizînd de pe po-

Scenă din actul III

www.cimec.ro

zițiile militante ale Noului, spectacole-dezbateri, interesante, vii, utile, excelent susținute din punct de vedere artistic, spectacole care să stimuleze autorii, să le impună în mod necesar aprofundarea înțelegerii vieții și a construcției dramatice.

De fapt, există o strînsă condiționare între cele două puncte: nu poți aspira spre spectacole interesante dacă nu ai și piese cu probleme interesante, valabil prezentate artistic. Indiferența regizorului față de cuvîntul autorului proaspăt, pe care-l simți că vrea să spună ceva, limitarea la îndeletnicirea profesionistă de a monta un spectacol, acestea le socotesc vinovate. Dacă e cazul, pînă la premieră, și poate după aceea, viața unei piese să nu aibă pentru noi punct, ci doar virgulă. Asta nu înseamnă ca regizorii să se simtă obligați să facă intervenții pe orice text le cade în mînă, să colaboreze la piese ca improvizați autori în generație spontanee, sau să se transforme în autocrați inchizitoriali ai paginilor dialogate; dar acolo unde se simte trebuința, cu datele specifice ale profesiunii de regizor, ale experienței scenice concrete, cei apți a lucra cu autorii pot *să le propună* acestora să realizeze mai mult și mai cu dăruire. În ultimul număr al revistei „Teatrul", Călin Căliman și Emil Mandric au pus degetul pe unele din rănile noastre în ceea ce privește responsabilitatea regizorului față de cuvîntul căruia îi dă aripi pe scenă.

Cînd spunem că lucrăm la o piesă din dramaturgia noastră contemporană, atunci „noastră" să nu însemne doar un pronume posesiv, ci o reală apartenență afectivă. Însuși sensul cuvîntului sugerează legătură apropiată și colectiv.

Spectacolul începe să fie viu, adevărat și de calitate, din clipa în care *piesa* începe să fie vie, adevărată și de calitate.

În ultimă instanță, cred că cele două căi pe care regizorul poate ajuta dramaturgia contemporană se confundă într-una singură: o contribuție esențială de a realiza valoroase spectacole-dezbateri care să ducă pînă la capăt exprimarea unor valoroase texte-dezbateri.

Nu trebuie precupețită nici o strădanie spre a avea o dramaturgie excelentă, cuprinsă în spectacole excelente. Poate, din punct de vedere stilistic, supără faptul că sub rîndurile de față se ghicește imperativul, dar nu este un imperativ al semnatarului acestor păreri, ci unul pe care îl simțim în atmosferă. Oare noi în arta spectacolului am ridicat blocurile pe care le vedem în orașe? Am introdus combina, sau am rămas uneori la coasă și secerătoarea cu cai? Avem o mare răspundere față de cei din jurul nostru și trebuie să ne sîrguim serios, din toate puterile, ca să nu ne rușinăm privind Timpului în față.

A fost rodnic că, încă din Institut, în cadrul cursului de regie, am ucenicit ore speciale dedicate studierii muncii cu autorii dramatici, profesorii noștri insistînd asupra faptului că în teatre nu vom găsi de-a gata o dramaturgie matură a problemelor noastre, ci că ea se realizează în timp, în strînsă legătură cu viața reală și cu specificul teatrului. Chiar din anul I am lucrat la elaborarea unor dramatizări și piesete, le-am dezbătut critic în colectiv, pentru ca în anii II—V să păstrăm trează preocuparea, adîncind-o.

Ajunși în teatre, regizorii tineri au căutat să ducă mai departe această îndatorire. Pe cît mi-au permis puterile, am încercat să fac față dorinței de a exprima prin spectacole contemporaneitatea; ori de cîte ori am cîntărit critic textul și l-am dorit mai bun, și am căutat să-i dau prin spectacol expresia pasionată, cea mai activă asupra maselor, s-a dovedit că nu am greșit. În schimb, cînd — la montarea pieselor originale *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava și *Hai să jucăm teatru* de Meliusz József — m-am rezumat la exercitarea unei îndeletniciri, chiar succesul copios de casă nu mi-a dat o mulțumire artistică autentică.

În stagiunea sibiană abia trecută, am avut două experiențe cu piese originale contemporane: una reflectînd viața de azi a metalurgiștilor noștri — e vorba de *Ferestre deschise* de Paul Everac; alta, aspecte din trecutul nostru de luptă revoluționară — *Cînd scapătă luna* de Horia Stancu. În ciuda deosebirilor lor, deosebiri marcate pe multe planuri, le-am surprins un același ax: simțul contemporaneității. Fiecare pledează pentru idei valoroase. Și fiecare, pe măsura ei, încearcă forme dramatice nebătătorite. Pentru fiecare problema de bază mi-a fost activizarea textului pînă la a deveni lamă de oțel. La fiecare a trebuit însă căutarea unei alte modalități de expresie eficientă, proprie. Asta nu s-a făcut dintr-o dată. Mi-a fost de mare ajutor faptul că, în ambele cazuri, s-a ajuns ca toți factorii de creație din teatru să știe ce vor cu spectacolul ce le stătea înainte,

www.cimec.ro

să avem coordonate precise, și așa, prin contribuția lucidă și proporționată a fiecăruia, s-a ajuns pe parcurs la ceea ce trebuia.

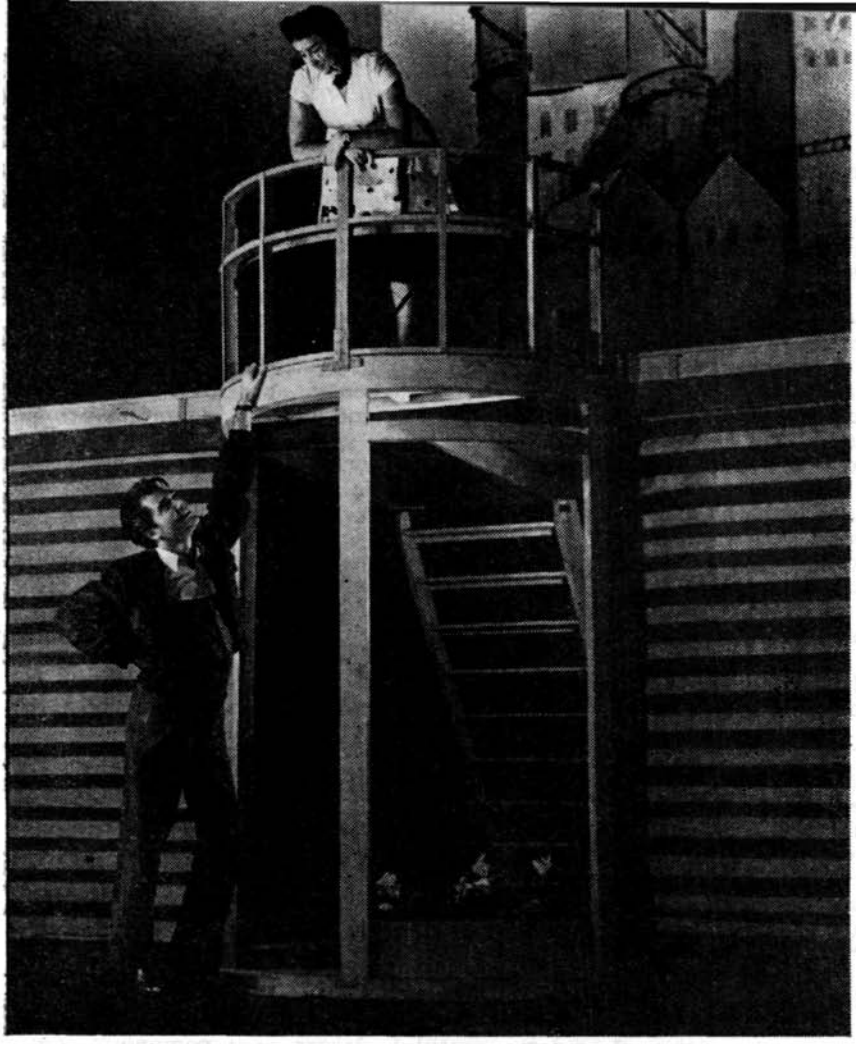
De multe ori un text, pe măsură ce-l lucrezi, se vlăguiește, se usucă pînă la sterp. După cîteva repetiții, te simți îngrozitor în fața actorilor, nu mai ai ce le spune. Umilit, te îndoiești de tine. Să spui lucruri gratuite — numai ca să pari activ — nu poți, cinstea profesională nu te lasă. Și atunci, taci, și orele de repetiție-s plumb. Așa se întîmplă atunci cînd ai de-a face cu piese proaste, care doar mimează problematica vieții. Altele, chiar dacă nu-s capodopere, te solicită mereu, le descoperi miez tot mai adînc și mai consistent. Te regăsești în ele, dacă nu în răspunsuri, măcar în întrebări — ceea ce înseamnă totuși foarte mult. La *Ferestre*, lucrul a decurs plin de pasiune, mereu nou, de multe ori comuniunea actorilor cu textul aducînd repetiții pline de farmec.

Textul respectiv are o sumă de virtuți în ajutorarea muncii actorului. Am să notez doar cîteva: prima este impresia de autentic al vieții pe care o degajă. O alta este buna caracterizare a eroilor mari și mici, prin comportare și limbaj, autorul nelăsîndu-se totuși furat de pitoresc în sine. O a treia este viziunea evolutivă a personajelor, cărora în mod consecvent Everac le analizează dialectica lăuntrică și a relațiilor cu partenerii, îmbogățindu-le progresiv datele, împletind din ce în ce mai strîns, într-un mănunchi, entitățile inițial separate. Cu aceste ajutorări, actorii au fost repede prinși de roluri, și unii — de pildă Angela Costache, Angela Albani, Nicolae Albani, Ovidiu Stoichiță, Dorel Bantaș — au intrat încă de la început în personaje fără vreun efort din partea regizorului. Interesante probleme de creație au pus actorilor perechile Urlea, Calistrat și Sădeanu, cît și complexitatea de fond a aparent-fluturaticilor Stelică și Todoruț; Ion Bessoiu, Constantin Stănescu, Zoe Stănescu, Romeo Mogoș și ceilalți încercînd variante de interpretare chiar și după premieră, mai ales după limpezirile critice aduse de autor, limpeziri pentru care regizorul îi mulțumește. În același timp, regizorul îi mulțumește și pentru faptul că, după discuții fructuoase, autorul și-a dat consimțămîntul la o serie de amputări, adăugiri și inversiuni asupra textului apărut în revista „Teatrul" și jucat în premiera pe țară de la fostul Studio „Nottara". Încă de la începutul muncii ne-a dat de furcă faptul că piesa oglindea neajunsul general — din păcate! — al fiecărei prime versiuni a pieselor lui Everac, tendința spre prolix și difuz. Se impuneau concentrarea și polarizarea. Ni s-a părut axială problema realizării noului cocs romînesc, atît în accepția proprie (dar fără veleități tehnologice), cît și în cea metaforică. Dezvăluirea procesului de realizare a unor conștiințe noi am ales-o ca fundație în viitorul spectacol. Am vrut să arătăm că, aidoma cocsului, despre care pomenește piesa, la început conștiințele au fost mai sfărîmicioase, dar sub cuvîntul partidului, în procesul muncii colective, în mijlocul realităților socialiste, aceste conștiințe evoluează spre valoarea unui superior abstract „cocs 300". Pentru asta, de la bun început, am marcat metodic pe filele textului toate etapele succesive ale acestei bătălii, momentele de răscruce, de relaxare și de progres, și aceste însemnări cu creioane colorate au fost schelăria ridicării spectacolului, atunci rezumat la hîrtie. Făcîndu-le clare actorilor încă de la a cincea repetiție, reîmprospătîndu-le luni întregi după premieră, aceste momente mi-au fost apoi stîlpi de boltă. Este interesant că ori de cîte ori am întremat spectacolul uneori obosit de luni întregi de rodare, nu a fost necesar decît să dau o viață nouă acestor momente cruciale, și toate celelalte părți ale spectacolului s-au înviorat implicit.

Dar să ne reîntoarcem la debutul muncii cu autorul. Vrînd să urmărim consecvent firul conducător fixat, am început, acolo unde s-a simțit nevoia, metamorfoza textului. Simpla adăugire a substantivului „cocs" în prima scenă în care era vorba de el (Urlea — Virginia, actul I), de unde tocmai acest termen-cheie fusese omis, a ajutat mult ca problematica să devină explicită spectatorului încă de la începutul acțiunii. Această simplă vorbă adăugată a fost un fel de „Sesam deschide-te!" și ne-a permis ca, de unde în scena anterioară (la inginerul Rădulescu) enunțasem abia perceptibil problema cocsului, în cele două scene următoare (la Urlea și la Sădeni) să apăsăm asupra ei, urmărind-o tot mai accentuat în celelalte acte pînă la cortina finală.

Făcînd să curgă totul pe artera cocsului și a implicațiilor sale, rezultanta a fost că tot ceea ce era colateral s-a veștejit repede, fără sevă. Am retezat toate ramurile uscate ale piesei. În actul I, din discuțiile dintre Dinu și Rădulescu-Firu, Urlea și copiii, Claudiu — Virginia, s-au amputat numeroase replici fără ca acțiunea să sufere, cu atît mai mult cu cît evoluția repetițiilor și apariția necesi-

www.cimec.ro



Angela Albani (Rozica) și Ion Bessoiu (Stelică Fotea)

tăților de tempo-ritm cereau ca finalul de act să nu fie lăbărțat, ci succesiunile să urmeze principiile ritmice ale montajului cinematografic.

Cu atît mai necesare s-au dovedit atunci modificări în actul II. Tabloul 3, al Tribunalului, trena, răspîndit fiind pe comentarii prea abundente ale unor personaje care apăreau doar aici. Cu o zi înainte de premieră am eliminat aceste replici cu personaje cu tot, rămînînd doar la cele ale lui Sădeanu, Sudrigean și ale clientului. Și a fost bine. Urma tabloul cocseriei, apoi cabinetul directorului, și apoi, în „coadă de pește", finalul de act, tabloul cu parcul. Acest tablou risipea actul din toate punctele de vedere. L-am strecurat cu două tablouri mai devreme, în mijlocul actului, înaintea celor două tablouri net ascendente — cocseria și cabinetul directorului —, care conchideau acum actul pe problema centrală a spectacolului, strîngeau pentru prima oară toate personajele pînă atunci împrăștiate, și alcătuiau un pandant anticipînd încheierea ultimului tablou din ultimul act pe aceleași probleme și într-un același cadru scenografic. S-a verificat că acest final nou al actului II lăsa asupra spectatorului în pauză o impresie mult mai concentrată și mai semnificativă decît ar fi lăsat scena singulară din „parcul Stalin". În plus, tot pe principiul structurării polarizate și al necesităților ritmice, din tabloul cocseriei au dispărut atît scenele Marinei, Virginiei și ale lui Rădulescu-Firu, cît și ceea ce era în plus în scena Urlea și tovarășii săi. Așa, fără o sporovăială improprie unei trepidante incinte industriale în timpul lucrului, tabloul a căpătat un ritm mult mai concludent pentru viața cetății oțelului și a țîșnit în sus ca o aeronavă scăpată de lest.

În sfîrșit, asupra actului III am adus noi ameliorări, chiar la șase luni după premieră, cînd, de pildă, am renunțat la scenele Urlea — Virginia Sădeanu,

www.cimec.ro

pentru că exista riscul de a se crea confuzia unei legături nesemnificative între Urlea și funcționară. În general, cred că și acuma munca autorului mai poate revizui cuplul Sădenilor, Claudiu în special părînd uneori un personaj dintr-o altă piesă. Pe măsură ce spectacolele au evoluat în timp, am renunțat la unele replici care făceau greu de crezut recuperarea lui în zilele noastre și am atenuat în interpretarea actoricească manifestările spre care îndemnau unele indicații în paranteză ale lui Everac. (Claudiu „rîde isteric", „rîde spasmodic" ; el e, rînd pe rînd, „batjocoritor", „sarcastic", „sîcîit", „răutăcios", „sardonic", „ulcerat", iarăși „sardonic", iarăși „sarcastic", „anxios", e surprins „rînjind", „ricanînd", „scîncind ironic", „cu un rînjet malefic" etc. — toate astea în cuprinsul a doar două scene cu soția sa, ceea ce, trebuie să recunoaștem, e cam prea convulsiv într-o piesă cu personaje bine echilibrate și neaparținînd nici melodramelor prăfuite, nici dramelor romantico-tenebroase, nici teatrului psihologist.)

Tot în funcție de interesul spectacolului, autorul a fost de acord cu unele inversiuni în ordinea scenelor diferitelor acte. În general, conlucrarea cu Paul Everac a dat deosebite rezultate, autorul, înzestrat printre altele cu multă luciditate analitică, dovedindu-se maleabil spre a sluji piesa. Nu ne-am permis niciodată să operăm asupra textelor fără consimțămîntul autorului, fără o conlucrare reciprocă. Pe aceleași principii calde, tovărășești, a colaborat teatrul din Sibiu și cu Horia Stancu, autor care, pentru spectacolul sibian, a rescris o sumă de pagini ale poemului său, și credem că lucrarea nu a avut decît de cîștigat. Dar despre asta sperăm să putem vorbi în cadrul unui alt număr al revistei.

Cu aceste ameliorări ale textului, spectacolul s-a putut ridica esențializat, unitar și convergent. Legînd totul printr-o ilustrație muzicală bine găsită de Wolfgang Weber, spectacolul s-a strîns și mai mult. Viziunea scenografică a lui Erwin Kuttler a însemnat un alt element coagulant. Și unul absolut esențial.

Închipuiți-vă teroarea impusă de o piesă care îți cere prezentarea a șase camere diferite, a unei termocentrale, a unui tribunal, a unui coș de fabrică la 85 de m înălțime, a unei incinte de uzine, a unui cabinet directorial, a unui colț din „parcul Stalin", iarăși a celor șase camere și iarăși a cabinetului, în general fiecare urmîndu-se în succesiuni ultraurgente. Astfel se prezenta inițial pentru noi posibilitatea scenografică a *Ferestrelor deschise*. De unde textul însuși avea tendințe centrifuge, diversitatea locurilor de joc nu putea decît să-l răzlețească și mai mult ; în plus, timpul necesar schimbărilor amenința să fragmenteze spectacolul pînă la fărîmă. A fost o caznă îndîrjită pentru Kuttler și pentru mine, au fost seri întregi în care nu ne-am ridicat de deasupra planșetei. Nu voiam însă să ne dăm bătuți, în primul rînd fiindcă ne plăceau ideile piesei și ne ambiționau, și în al doilea rînd, fiindcă nu ne-ar fi iertat colectivul care se încălzise la lucru. De bine, de rău, am găsit noi o soluție destul de unitară, dar necesita un eșafodaj imens care nimicea actorul, copleșindu-l.

Un prim progres a fost rezolvarea tuturor apartamentelor prin doar două încăperi, urmînd ca montarea fiecăreia să se facă îndărătul unei cortinete-transparent, în timp ce în cealaltă se juca. Ideea o folosisem, împins de necesitatea aglomerării locurilor de joc, la unul dintre numeroasele spectacole de amatori, realizat cu un an în urmă (mult inedit descoperi lucrînd cu amatorii !).

Kuttler a găsit soluția unor panouri caracteristice fiecărei încăperi, posibilitatea unor acelorași elemente de mobilier, care să apară ca diferite în interioare diferite, în sfîrșit, o sumă de amănunte expresive pentru actele I și III ; dar soluționarea actului II rămînea un coșmar. Cum să facem, de pildă, vîrful coșului ? Eventualitatea unui cap de coș ridicîndu-se de pe podeaua scenei ni se părea grotescă. Cum să sugerezi „parcul Stalin", departe la sute de kilometri de restul locurilor de joc ? Cum să treci repede și unitar de la unul la altul, prin toate cele șase cadre de joc cuprinse de cele cinci tablouri ale actului ?

Întrebările mă chinuiau, la teatru, acasă, pe stradă, în somn.

Soluția a venit la o repetiție. Involuntar, nervos, făcusem sul un text dactilografiat și mă uitam ca printr-un ochean improvizat. Deodată, am observat că tot ceea ce vedeam părea rupt de ceea ce era în jur, pradă unui ciudat efect de distanțare. Am întrerupt brusc repetiția, cuprins de o bucurie nebună. Am început să le vorbesc actorilor așa de repede și de agitat, încît nimeni n-a priceput nimic. Aveam tot sîngele în cap. Știu doar că cineva a spus „acuma, fii bun și vorbește-ne romînește !", iar altcineva „așa face el cînd are idei !", dar eu lăsasem repetiția baltă și țîșnisem pe ușă. I-am dat telefon lui Kuttler și i-am bolborosit

www.cimec.ro

că am soluția coșului cocseriei, ca și a „parcului Stalin". Din precipitarea mea, bineînțeles că n-a priceput nimic, și atunci i-am silabisit cu efort să vină într-o clipă la teatru, fiindcă este căutat urgent de cineva de la Fondul Plastic, de la București. Peste cinci minute, Kuttler venea cu motocicleta, peste șase mă făcea cu ou și oțet că mi-am bătut joc de el, iar peste șapte se calmase și desena pe trotoar cu degetul muiat în uleiul de la motocicletă. A doua zi dimineața, cu ochii roșii de nesomn, prezenta la ateliere unitara, și economica, și expresiva soluție de decor care avea să-i aducă premiul de la Decada dramaturgiei originale. Dezvoltase simpla mea sugestie într-un complex care mi s-a părut armonios, modern, cu lapidarul geometric și aparent uscat al proceselor industriale ridicat la rang de limbaj plastic general. Coloristica discretă a panourilor cuprinde în germene toate culorile fontei, în evoluția ei transfigurată sub mirajul flăcării, și detașează net actorii. Tabelele indicatoare ale locului de joc ne arată contemporani ai lui Brecht. Apariția cercului medalion în scena de la „parcul Stalin" și în aceea cu coșul cocseriei nu e prea izbitoare acolo, fiind abil pregătită de tabloul termocentralei, unde transpare într-o formă mai atenuată. În sfîrșit, lumina meșteșugită de Kuttler și maistrul de lumini Viorel Pipernea mi s-a părut a cuprinde sensibile valori poetice (de pildă, „parcul Stalin" sau impresionanta realizare a finalului), întregite plastic de fundal și de cortinele interioare pe care pictorul nu numai le-a proiectat, dar le-a și executat.

Kuttler a vibrat din plin la realizarea decorului acestei piese, nu numai fiindcă înainte de a face pictură a lucrat în industrie ca lăcătuș de precizie, dar fiindcă și acum a căutat să fie cît mai aproape de esența mediului piesei. Cinci luni după premieră a vrut să facă o altă cortină interioară, care acum se dovedea nesatisfăcătoare, ilustrînd Hunedoara. S-a suit pe motocicletă, s-a dus acolo, a stat cîteva zile printre furnale și hale uriașe, și cînd s-a întors, a realizat aceeași cortină, cu același peisaj industrial, ca înainte, dar cu o altă viziune. Neexplicîndu-mi transfigurarea realizată pe aceleași elemente, l-am întrebat. Mi-a răspuns că doar acolo, la Hunedoara, a simțit trăind viața piesei, sufletul imaginii.

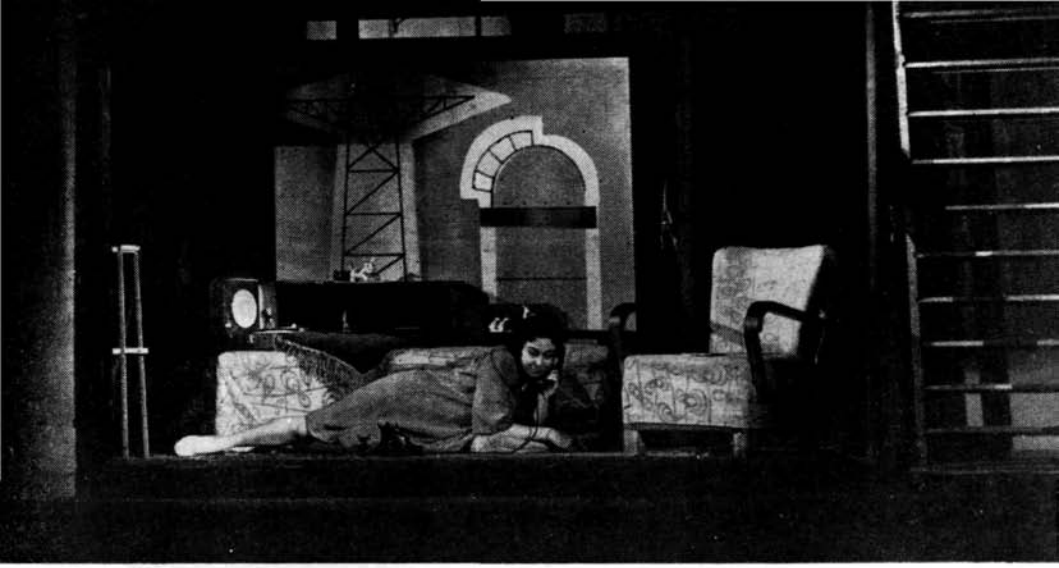
De unde soluțiile scenografice de debut păreau să concureze inevitabil spre fragmentarea piesei, dimpotrivă, realizarea de astăzi a scenografului este pentru spectacol un auxiliar prețios al întregului.

Dar cel mai important cheag al unității a fost aportul unitar al actorilor militînd pentru o unică idee. În ciuda fragmentării în nenumărate — hai să le zicem — secvențe ale textului, distingerea unei idei centrale însușite de toți factorii creatori a condus spre cele mai bune rezultate. Calitățile de firesc ale textului lui Everac au impus o vorbire simplă, o gestică moderată (chiar redusă la minimum în cadrul restrîns al camerelor din actele I și III, care altfel ar fi părut cît niște cutiuțe), și în general o izgonire a teatralului de pe scenă. Am căutat să facem un spectacol lucid și pasionat, în care fiecare personaj să lupte și să acționeze. Am vrut un spectacol simplu și însuflețit. Ce complicat a fost de obținut simplitatea !

Nu intru în detalii cum am procedat ca meserie. Vreau să insist doar pe unele caracteristici. Aspectul de reportaj al piesei nu permitea ca în spectacol să transpară construcția regizorală ; pentru izgonirea oricărui aspect aparent deliberat, nu am conceput în amănunt mișcarea actorilor într-un meticulos caiet de regie, așa cum procedez de obicei, ci am statornicit doar mobilul și momentele-cheie. În munca pregătitoare de acasă fixam doar obiectivele repetițiilor, cîteva amănunte de observație de viață, concludente pentru personaje și situații ; restul mișcării lăsînd-o în frîu liber actorilor, aveam grija să veghez numai ca ea să se integreze ansamblului compoziției regizorale. Astfel, spectacolul a căpătat degajare și firesc.

Cel mai important lucru a fost ca toți cei ce au muncit la *Ferestre deschise* să știe ce au de făcut, pentru ce militează, să cunoască și să iubească mediul piesei. Deși acesta a fost lucrul cel mai important, a fost și lucrul cel mai ușor de realizat, membrii colectivului sibian trăind cu ochii mari deschiși, realitățile orașului lor industrial. Mai toți cunosc viața uzinelor sibiene, cel puțin ca instructori ai echipelor muncitorești din fabrici ; alții au fost ei înșiși muncitori — Ovidiu Stoichiță, de pildă, excelent interpret al lui Urlea, a fost strungar. Cît de bine i-au prins regizorului vremurile cînd a lucrat în construcții, la Șantierul Naval din Galați, și toate reportajele scrise în ultimii ani pentru organele locale de partid ! Cînd, la începutul repetițiilor, cu tot colectivul *Ferestrelor deschise*, am vizitat marea întreprindere metalurgică „Independența", aproape nimic nu era

www.cimec.ro



Zoe Stănescu (Rina)

inedit nimănui, ci era doar recapitularea unui mediu firesc, cunoscut dinainte. Şi sînt convins că pentru realizarea unei piese nu rezolvi nimic doar cu „documentarea" specială pentru ea, ci trebuie să te documentezi ani întregi, zi de zi, pe stradă, în tramvai, pe şantiere, într-un cuvînt pretutindeni, ascultînd radioul şi oamenii, văzînd filme şi oameni, citind zilnic ziarul din scoarţă în scoarţă, şi citind în ochii oamenilor. Receptiv la tot, asimilînd şi interpretînd totul, în fiecare zi trebuie să te „documentezi" pentru toate piesele pe care ai să le lucrezi în anii viitorului.

În clipa în care toţi cei de la Sibiu am crezut în piesă şi i-am găsit suflul militant, patosul lăuntric, toate problemele de compoziţie ritmică şi vizuală, de evoluţie şi diversitate, de relaxare şi dominare a spectatorului, şi toate celelalte cerute de legile meseriei noastre, nu au mai fost probleme. Aşa a fost posibil ca un colectiv modest din provincie, nici măcar colectiv de teatru regional, ci colectiv de teatru raional, să realizeze un spectacol de suflu şi suflete. Toată schema teatrului sibian nu cuprinde atîţia actori cîte personaje cere piesa ; absolut toţi actorii au jucat sau au făcut figuraţie ; au interpretat roluri, fără pretenţii băneşti, şi regizorul tehnic, şi sonorizatorul, şi maşiniştii, şi membrii colectivului Teatrului de Păpuşi. În mai multe rînduri, la piesa asta s-a repetat 18 ore din 24, şase repetiţii au ţinut noaptea întreagă, oamenii dormeau pe mesele de machiaj, dar nimeni nu a dezertat. 24 de repetiţii au fost după premieră, o sumă de modificări mereu noi, dar spectacolul s-a menţinut suplu. Şi în clipa în care ne-am dus să jucăm la Hunedoara, în timp ce în sală erau cei de pe scenă, am simţit bucuria deplină a realizării unui spectacol original al contemporaneităţii noastre socialiste. Şi ori de cîte ori s-a jucat acest spectacol — la Sibiu, la Bucureşti, sau oriunde în altă parte, — ne-am simţit la Hunedoara, şi am simţit că putem privi în faţă sorii de foc din cuptoare.

Îmi propun ca într-un număr viitor al revistei să prezint cîteva aspecte legate de colaborarea autor-regizor, în realizarea spectacolului *Cînd scapătă luna* de Horia Stancu la Teatrul de Stat din Sibiu, cît şi unele principii care par a mi se contura asupra rolului regizorului în cadrul dezvoltării dramaturgiei originale contemporane.

Mihai Dimiu

www.cimec.ro

CUM VORBEȘTE SPECTACOLUL LIMBA PIESEI?

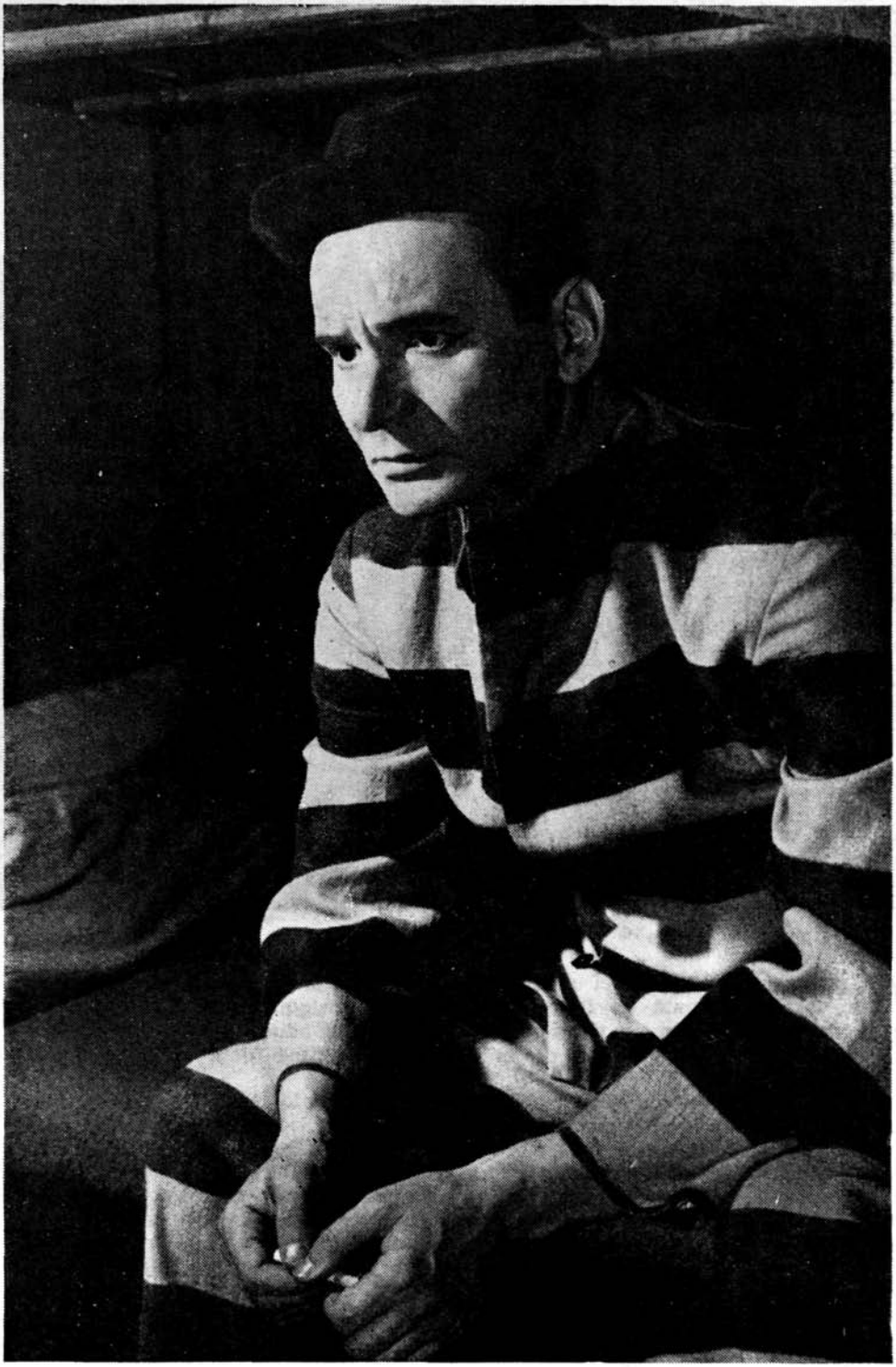
TREI REPREZENTAȚII DIFERITE CU „CELEBRUL 702"

După ce criteriu să judecăm trei spectacole diferite cu aceeași piesă? Firește, în primul rînd după gradul în care regăsim textul, în fiecare din ele. Piesa nu este numai latura esențială a unui spectacol de teatru, ci și criteriul principal de apreciere a lui. Așa fiind, vom spune că la București, la Teatrul de Comedie, am regăsit integrală și veritabilă, lucrarea lui Al. Mirodan *Celebrul 702*; la Teatrul din Galați am fost obligați, pe alocuri, să ne-o reamintim după lectura anterioară, iar la Teatrul din Oradea, s-o recăutăm într-o lectură ulterioară.

Dar dacă acest criteriu de analiză comparativă trebuie folosit *în primul rînd*, el nu poate fi exclusivizat. Un spectacol este mai bun în întregul lui, dar în altul, în timp ce sinteza e precară, anumite individualități strălucesc, iar un al treilea propune o soluție scenografică originală — și așa mai departe. Să judecăm deci spectacolele pe aceeași piesă, unul în raport cu celelalte, zicînd că *acesta* e bun, iar *acela* e mai slab ca *acesta*? Putem s-o facem — și o și facem frecvent — dar nu ținem totdeauna seamă de condițiile în care s-a realizat un spectacol sau altul, de aceea, adesea, o asemenea judecată e doar parțial justă. Teatrul de Comedie a avut un mare avantaj în crearea spectacolului: actori aleși nu numai din trupa sa, ci datorită conjuncturii în care s-a născut, aleși dintre cei mai buni actori de comedie din *toate* teatrele bucureștene (Radu Beligan de la Teatrul Național, Florin Scărlătescu de la Teatrul „C. Nottara", Mircea Șeptilici de la Teatrul Municipal etc.). Aici a lucrat unul din cei mai buni regizori, iar autorul a fost aproape zi de zi la repetiții. La Galați, Vlad Mugur, regizor inteligent și sensibil, a desenat o schemă de spectacol interesantă, dar cînd a fost să distribuie culorile, a observat că nu are cantități suficiente pentru fiecare parte: așa s-a întîmplat ca unele părți centrale să fie palid sau insuficient colorate, în timp ce colțuri ale tabloului au o lumină mai puternică. Orădenii au avut de rezolvat cel puțin o problemă grea: să caute o soluție artistică originală după ce piesa trecuse în spectacol pe cîteva alte scene...

Astfel că, în al doilea rînd, e cazul să judecăm spectacolele cu aceeași piesă, nu luînd unul din ele drept măsură, ci considerînd gradul de expresivitate artistică cu care e transmis mesajul piesei în fiecare caz în parte. Din acest punct de vedere, vom spune că spectacolul Teatrului de Comedie a înfierat, cu maximă virulență, fariseismul moral specific modului de viață american contemporan, Teatrul din Galați a făurit o imagine parțial sugestivă a automatismului sufletesc, consecință a dezumanizării la care duce pragmatismul sălbatic în Statele Unite ale Americii, iar Teatrul din Oradea a expus oarecum nud fondul amar al comediei, explicitînd într-atîta esența ei, încît n-am mai putut rîde de jocul aparențelor.

www.cimec.ro



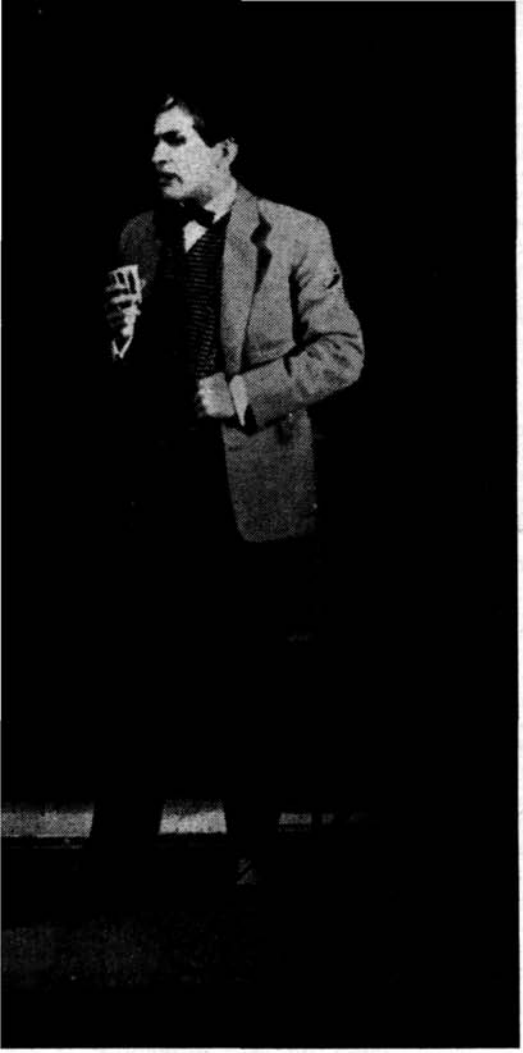
Radu Beligan în Cheryl (Teatrul de Comedie)

www.cimec.ro

O confruntare între trei spectacole cu aceeași piesă — ca această confruntare, ocazionată de Decada dramaturgiei originale contemporane — repune de obicei pe tapet probleme vechi sau aduce în discuție probleme noi. Iar cînd e vorba de comedie, pune d ntr-o dată toate problemele vechi și noi.

Una din problemele vechi : neîncrederea în capacitatea comediei de a spune adevărul tot, limpede și profund. Se pare că tov. Szombati Gille Otto de la Oradea nutrește o astfel de neîncredere. El a dorit sincer, neîndoios, să expr me, prin reprezentarea textului lui Al. Mirodan, dispreţul faţă de neomenia capitalistă. Dar și-a închipuit probabil că virtuțile demascatoare *efective*, nu teoretice, ale comediei, ale *acestei* comedii nu sînt atît de solide, și atunci a înfățișat lumea piesei *serios* — Cheryl Sandman e amar, Diana e gravă și uneori tragică etc. Și în alte împrejurări, sîntem martori ai unei asemenea temeri. Dar din punct de vedere al eficienței social-politice în actualitate, comedia nu numai că are toate virtuțile oricărei alte specii ale genului dramatic, dar mai are, pe lîngă ele, un atribut special de pregnanță. Comicul își taie un drum drept și larg spre rațiunea spectatorului.

www.cimec.ro



Scenă din actul I (Teatrul de Stat din Galați)

Moni Ghelerter și Radu Beligan au încredere în capacitatea comediei de reflectare dialectică a vieții, au și o experiență matură în acest sens, nu servesc spectatorului numai coaja și nici numai miezul: îi oferă nuca și îl poftesc s-o spargă împreună. Aceasta înseamnă încredere și în comedie, și în spectatorul de comedie. Publicul vede aici *Celebrul 702*, rîde mereu, aplaudă mereu la scenă deschisă, și Al. Mirodan e de două ori fericit: o dată pentru că are succes, și a doua oară pentru că tot ce a vrut să transmită, ajunge la spectatori.

O problemă veche care se împodobește mereu cu cîte un aspect nou: relația între factura piesei și factura spectacolului. Nici o piesă nu poartă închisă în ea concepția viitorului spectacol. Realizatorii spectacolului o transpun felurit în diverse limbi, timpuri, țări, teatre; fiecare lucrare dramatică poate prolifera o infinitate de spectacole de facturi diferite. Dar în transpunerea realistă a unei piese pe scena de teatru, ea nu trebuie să-și piardă niciodată *calitatea* (în sens filozofic), adică acele însușiri proprii ei și numai ei, acea determinare lăuntric proprie care o deosebește de alte piese, stabilitatea trăsăturilor și laturilor ei esențiale. Schimbarea calității piesei în spectacol (în acest sens) ar însemna schimbarea piesei. Conținutul piesei, de pildă, este o pro-

www.cimec.ro

prietate calitativă esențială a ei ; spectacolul realist-socialist presupune totdeauna regăsirea conținutului piesei drept conținut principal al spectacolului. Dar forma spectacolului nu este strict determinată de forma piesei. În infinitatea de forme spectaculare[1] în care se poate transpune o piesă de teatru, există însă o formă *optimă*, aceea care hotărăște cea mai înaltă eficiență ideologico-estetică a spectacolului din punctul de vedere partinic al autorilor săi.

Urmărind cu atenție unele spectacole create de regizorul Vlad Mugur, capeți impresia că el caută cu stăruință forma cea mai bună de reprezentare a piesei, dar că o face cîteodată în afara piesei (vezi *Arcul de triumf* la Craiova, *Cînd scapătă luna* la București, *Celebrul 702* — într-o măsură — la Galați). După cît se pare, uneori (e foarte important de a se preciza de astă dată că numai *uneori*), regizorul citește piesa și-și construiește concepția regizorală pe o impresie afectivă provocată de piesă, pe o dorință personală de a realiza un anume fel de spectacol, pe care pînă atunci nu i-l sugerase nici o altă piesă etc. Apoi, muncește la desăvîrșirea concepției regizorale și la fundamentarea ei, nu prin adîncirea studiului piesei și confruntarea permanentă cu realitatea ei, ci prin supunerea lucrării programului regizoral fixat. În presă s-a și făcut observația analitică, precum că focul de pistol tras în întuneric, ca un prolog al spectacolului *Celebrul 702*, felul cum e făcută încadrarea gardianului în ambianța spectacolului, caracterul de victimă — de la început pînă la sfîrșit — al personajului principal, ca și alte aspecte, schimbă întrucîtva natura piesei, stînjenesc demonstrația artistică urmărită de autor, oferind în schimb o viziune mai curînd senzațional-pitorească asupra acțiunii.

Se întîmplă, desigur, uneori ca, datorită experienței artistice a regizorului, gustului personal dezvoltat, culturii și altor factori, impresia pe care acesta și-o face despre textul dramatic să aibă și un anume grad de concordanță cu realitatea piesei. În spectacolul *Celebrul 702* montat la Galați, automatismul editorului, fantoșă rea și primejdioasă tocmai pentru că e neomenească (foarte bine jucat de Ion Niciu), automatismul secretarei, Miss Page, care a învățat la perfecție să gîndească și să acționeze exact cum dorește patronul — și chiar să prevadă ce ar putea gîndi și dori patronul într-o împrejurare dată —, automatismul ilar, pentru că provine dintr-o absurdă deformație profesională, al reporterei americane au luminat în chip original și au demascat cu bună satiră o latură reprezentativă a modului de viață american.

Dar cînd se creează o relație de acest gen între piesă și spectacol, între ceea ce vrea autorul și ceea ce urmărește regizorul, reușitele nu sînt de regulă, iar omogenitatea spectacolului se obține doar arareori — cîteodată, cu prețul modificării structurii unor personaje, al tăieturilor sau inversărilor în text, al distribuirii arbitrare a unor actori, al adăugirii de prologuri și epiloguri ș.a.m.d.

O problemă nouă : spiritul publicistic pe scenă. Piesa lui Al. Mirodan e un pamflet dramatic caracterizat de un înalt spirit publicistic, adică informație exactă, comentariu satiric corosiv pe marginea unor fapte reale, adresă comică riguroasă, fără gratuități, fără umor neutru, exprimare lapidară dar în hiperbole comice îndrăznețe, tendințe agitatorice, nu ostentative, dar fățișe, combativitate maximă — toate încărcate de ură anticapitalistă. Asemenea piese, de factură publicistică (nu neapărat pamflete), s-au scris puține la noi, dar se vor scrie mai multe, nu numai pentru că un număr crescînd de ziariști devin și dramaturgi, iar un număr crescînd de dramaturgi devin și ziariști, ci mai ales pentru că publicistica se transformă într-o preocupare de mase ; presa, modul cel mai general al indivizilor de a-și face cunoscută existența spirituală — cum spunea Marx —, devine azi la noi astfel, pentru milioane de oameni, în condiții în care viața spirituală a poporului cunoaște o mare înflorire și conștiința cetățenească un grad de dezvoltare din ce în ce mai înalt. Firește, spirit publicistic poate avea și un spectacol, iar în cazul unei piese ca *Celebrul 702* e și necesar să aibă. Dar artiștii dramatici nu sînt deocamdată îndeajuns de pregătiți și uneori caracterul piesei intră în contradicție, din acest punct de vedere,

[1] și nu „spectacologice", cum greșit se spune și se scrie adesea. Spectacologia este știința despre legile, natura, metoda de creație a spectacolului teatral.

www.cimec.ro

Scenă din actul II (Teatrul de Stat din Oradea — secția maghiară)

cu caracterul spectacolului. O referire, spre exemplificare, la cadrul plastic : un interior dizgrațios pentru că e modernist, decadent, deformat, se *compune* ca atare, pentru a realiza sugestia dorită, nu se *înfățișează* ca atare (vezi decorul spectacolului de la Galați, semnat de A. Wilke). Natura pamfletară a actului II, care se bizuie în bună măsură pe schimbările din decor, e aici spulberată.

În spectacolul Teatrului de Comedie viziunea scenografică e agitatorică în esența ei, dar realizarea decorului suferă de o oarecare povară cromatică și luminiscentă, ceea ce reduce întrucîtva eficiența cadrului plastic. La Oradea, Paul Fux s-a subordonat cu modestie regizorului și nu a desenat cu ascuțime locul

www.cimec.ro

acțiunii. Și pensula acestui artist e valoroasă, dar aici se cerea mai curînd penița lui. În spectacolele sale de păpuși are o voioșie exuberantă, aici merge în urma regizorului și pentru că acesta nu prea rîde, el, scenograful, nu-și prea permite nici să surîdă.

Evident, sfera de manifestare a spiritului publicistic în spectacol nu e cu precădere scenografia și nici un alt compartiment, ci spectacolul în întregul lui. Spiritul publicistic ține de pasiunea partinică cu care regizorul, actorii, scenografii vor, împreună, să-l cucerească pe spectator pentru ideile unei asemenea piese.

La o eventuală întrebare despre cum arată oamenii din piesă văzuți în cele trei spectacole, e foarte greu de dat un răspuns cît de cît științific, pentru că interpretările se diferențiază în primul rînd prin condiția personală a actorilor ce le susțin. E peste putință de găsit un numitor comun, de exemplu, între Radu Beligan, Dumitru Dunea și Halassy Gyula (toți trei în rolul Cherryl Sandman). Radu Beligan este un mare actor, stăpîn temeinic pe știința construirii personajului și arta de a transforma personajul într-o făptură vie; el a găsit o cheie personală pentru descifrarea acestui neonorabil care se revoltă, la un pas de scaunul electric, împotriva bandiților onorabili din America de azi; Dumitru Dunea a privit unilateral personajul și l-a întruchipat cu unele deficiențe de meșteșug; Halassy Gyula a realizat rolul monocord, pesimist; tehnica artistică e bună, dar ghidajul regizorului, foarte discutabil, e apăsător.

Cîteva roluri mici le-au izbutit îndeosebi colectivelor din regiuni și mai puțin bucureștenilor: Pastorul (Gábor Iózsef, la Oradea), Miss Pope și Miss Page (Gina Patrichi și Alla Tăutu, la Galați). În aceste cazuri, și în altele, actorii au desenat rolurile cu autoritate și personalitate. În ansamblu însă, spectacolul Teatrului din Galați e pus pe partituri solistice, nu are o scriitură pentru orchestra întreagă. Spectacolul Teatrului de Comedie, deficitar în unele din rolurile de mică întindere, e totuși omogen, pentru că viziunea regizorului își are originea în studiul profund și înțelegerea unitară a piesei, în construcția spectacolului *împreună* cu actorii, în stabilirea unor raporturi strînse și judicioase între personaje.

Unele roluri au peste tot aceeași soartă: Diana, prezență dorită stenică de către autor, nu se impune pînă la capăt în nici una dintre interpretări. Andreea Năstăsescu (Galați) a adus ceva mai multă prospețime și voioșie. Directorul închisorii nu se prea reține nicăieri, deși, în genere, un asemenea om n-ar trebui uitat. Gardianul nu și-a găsit încă interpretul — din cîte am văzut pînă acum. La Galați, Andrei Prajovschi practică în acest rol (ca și S. Pop în Jackson) un stil de teatru demodat, cu crispări, rictusuri, cambrări abrupte, stil care a și fost înlăturat de pe multe scene.

* * *

În afară de dezbaterile care se organizează pe scară republicană, ar fi interesant și un schimb de experiență local între artiștii care montează aceeași piesă. Altminteri, confruntările necesare, utile, au loc numai în presă — dacă au loc —, și atunci, dacă au suficient spațiu. Ce s-ar putea discuta, de exemplu, la o asemenea întîlnire? Ce a spus piesa fiecărui regizor, criteriile de distribuție, ce crede autorul despre spectacole, ce cred interpreții despre roluri, cît și unde rîd spectatorii fiecărui teatru în decursul acestui spectacol, dacă și cum s-a luptat pentru omogenitatea interpretării, care e natura și sensul comicului în spectacol — și alte foarte multe chestiuni.

O asemenea împrejurare poate constitui o contribuție colectivă la elaborarea multilaterală a *problematicii teatrale actuale*, în sensul cerut de necesitățile dezvoltării teatrului nostru și de rolul său în contemporaneitate.

Valentin Silvestru

www.cimec.ro

AL. POPOVICI

Băiatul din banca doua...

PIESĂ CU MULTE TABLOURI,
PENTRU COPII ȘI PĂRINȚI

www.cimec.ro

PERSONAJELE:

Marin	*un urs mititel;*
Aurora	*o vulpe;*
Anița	*o veveriță;*
Mitică	*un lup;*
Beno	*o ciocănitoare;*
Gică	*un porc mistreț;*
Sever	*un arici;*
Nușa	*o rîndunică;*
Beton	*un castor;*
Urson	*un urs mare;*
Ursona	*o ursoaică mare;*
Laie	*un greiere;*
Ira	*o fetiță;*
Dentistul	*om;*
Pompierul	*tot om;*
Radu	*băiatul meu (nu apare în piesă);*
O plasatoare	*o plasatoare;*
Regizorul	*factotum în spectacol.*

ILUSTRAȚII DE VAL MUNTEANU

www.cimec.ro

REGIZORUL

(în fața cortinei)

Toată povestea a început cu o întîmplare tristă... Ce poate fi mai rău decît ca pe un băiat mic să-l doară un dinte?

O VOCE DIN SALĂ

Să-l doară doi dinți!

REGIZORUL

Exact. Pe băiatul meu, pe băiețelul ăsta mic și gras din banca a doua, pe Radu, îl dureau într-o noapte doi dinți. L-am întrebat: — Vrei dulceață? Mi-a răspuns:

O VOCE DE COPIL

Nu!

REGIZORUL

Vrei ciocolată?

VOCEA

Nu, nu!

REGIZORUL

Vrei gem?

VOCEA

Gem eu. Au, cum mai gem! Aoleo!...

REGIZORUL

Vrei șerbet?

VOCEA

Nu, nu, nu!...

REGIZORUL

Atunci, poate vrei un piramidon?

VOCEA

O jumătate...

REGIZORUL

De piramidon?

VOCEA

Nu, o jumătate de durere mi-a și trecut cînd am auzit de piramidon.

REGIZORUL

Și ca să-ți treacă toată, ce să facă tatăl tău?

VOCEA

Să-mi spui, știi tu ce!

www.cimec.ro

REGIZORUL

Povestea ?

VOCEA

Povestea !

REGIZORUL

Cu ?...

(Zgomot, tumult în sală.)

O PLASATOARE

Fără bilet nu puteți intra în sală. Aici se joacă.

MARIN

(un urs mititel)

Fără mine nu puteți juca.

PLASATOAREA

Eu, în sală nu pot să vă las.

MARIN

Nici n-am să stau în sală. Am să mă urc pe scenă. Dacă m-ajuți mata... Așa... încă puțin. Hop. *(Urcă pe scenă.)* Tovarășe Regizor, din nou mă chemi ? De cîte ori o să mă mai necăjești ?

REGIZORUL

Pînă cînd băiatul meu o să meargă la dentist. Pînă atunci, o să trebuiască să-i spun mereu povestea ta.

MARIN

Și ce sînt ei vinovați ? *(Arată spre copiii din sală.)* Pe voi vă dor dinții, copii ?

COPIII

Nu !

MARIN

Vezi ! Pe copii, cînd îi dor dinții, îi duci la dentist, și nu la teatru.

REGIZORUL

Cîteodată e totuna.

MARIN

Sîntem la un spectacol pentru copii. Te rog să faci, așadar, glume pentru copii, și nu pentru părinți sau critici.

REGIZORUL

Atunci ?

MARIN

(oftează resemnat)

Povestea mea a început așa...

Un singur fascicol de lumină cade peste ursuleț. În rest, e întuneric. Acompaniament muzical : secția ritmică.

Sînt un personaj clasic.
Apar în toate piesele pentru copii,
Un pui de urs obișnuit :
1 metru și 25 și 50 de kilograme.
Îmi place zmeura și teatrul,
Imitațiile lui Mircea Crișan

www.cimec.ro

Și mormăitul lui Hodovanski.
Astăzi, vă voi povesti ceva,
O întîmplare cu animale
Din pădurea noastră,
Unde a fost pădurea,
Unde nu mai e pădurea.
Să fiți atenți! Deschideți ochii
Și închideți programul,
Nu mai mestecați caramele
Și nu vă cereți afară
Pînă la pauză.
Copii, voi creșteți în fiecare clipă,
Viața ne duce cu ea înainte,
În valurile ei,
Tot înainte... tot înainte!

Și pădurea noastră cuminte
În care șopîrlele dorm pe frunze,
La soare, ca niște pietre nestemate
În care, veveriţele — bulgări de foc —
Aprind frunzele stejarilor
Care ard abia toamna,
În care graurul cîntă și oftează,
Iar șarpele lunecă fără urme,
Aici, și aici pătrunde tot ce e nou,
Tot ceea ce voi cunoașteți...
Dinții de oțel ai masinii
Și dumnealui, betonul,
Și schela subțire și încrezută
Care sare peste noi.

Și noi? Ce facem noi?
Noi?
Fiți atenți, deschideți ochii
Și închideți programul,
Nu mai mestecați caramele,
Și nu vă cereți afară
Pînă la pauză.
Căci acum, de-abia acum bate...
(Gong.)
De-adevăratelea gongul!

Pădure romînească subcarpatică. Detalii pot fi luate din dioramele de la muzeul „Gr. Antipa", deși autorul piesei ar prefera un decor stilizat, arămiu: ploaie de aramă. Vine toamna. O toamnă bogată în lumini, așa cum știe să le facă, atunci cînd e în vervă, Titi Constantinescu, eventual, cu unda de umor amar a lui Topîrceanu. Puțin decor, deci, și multă lumină.

Personajele-animale vor fi actori în toată firea, care sînt rugați să nu mîrîie, nici să nu chițcăie, adică să nu onomatopeizeze. Unul, două elemente figurative ajung.

Orice elemente de feerie sînt strict interzise.

www.cimec.ro

MARIN

Mama !...

Ecoul pădurii : „A - ma“

MARIN

Tata !...

Ecoul pădurii : „A -ta“.

ANIȚA

(veveriță roșcovană)

Ce-i cu tine, Marinică ? De ce te vaiți ?

MARIN

Sărut mîna, madam Anița. Nu-i găsesc pe-ai mei. Nici pe mama, nici pe tata.

ANIȚA

Poate au plecat și te-au lăsat.

MARIN

Vai de mine ! Părinții mei sînt urși serioși. Nu-s cuci care-și lasă copiii și se duc să se angajeze la ceasornicar.

ANIȚA

Vînătorii n-au fost. Azi e lumi și au zi liberă.

MARIN

Nu știi nimic despre ai mei ?

ANIȚA

Băiete, băiete, în pădure toate se pot întîmpla.

MARIN

Fără mamă... fără tată... Dar eu nu știu încă nimic. Tata mi-a spus că trebuie să mă-nvețe cum să scot mierea din faguri fără ca albinele să mă-nțepe, mama trebuia să mă-nvețe și ea să mormăi pînă la zece, și acum am rămas singur. Ce-o să se întîmple acum ?

ANIȚA

Pui mic de urs, nu mai plînge, noi o să-i căutăm pe părinții tăi în toată pădurea. Dar mai departe...

MARIN

Mai departe ?

ANIȚA

Acolo e omul, orașul, puterea noastră se-ntinde pînă la lăstărișul de la marginea pădurii. Atît. *(Se urcă în copac.)*

MARIN

Ce faci ?

ANIȚA

Scot ziarul „Frunzișul pădurii“. *(A dispărut în copac.)* Atențiune, atențiune ! Ultimele vești din pădure ! *(De sus, cade o frunză mare ca un ziar.)*... Ultima frunză... ultima frunză...

(Ursulețul s-a așezat amărît la tulpina copacului.)

ANIȚA

A sosit toamna. Toamna. Cel de-al treilea anotimp. Vîntul. A început vîntul.

www.cimec.ro

(Trei personaje cenușii vin și încep să sune din trompete. Sunetul se preface în vîjîit.)

ANIȚA

Apoi, ploaia. Toamna încep ploile.

(Trei personaje, cu scări și stropitori, vin în scenă, se urcă pe scări și încep să stropească. Coboară, pleacă, ploaia continuă.)

ANIȚA

Pădurea își schimbă hainele. Parcă a ruginit.

(Cîțiva oameni vin și schimbă repede hainele pădurii, care se umple de lumini ciudate. Ploaia însăși e multicoloră.)

MARIN

Mi-e puțin frig. *(Caută și găsește umbreluța unei ciuperci, sub care se adăpostește.)*

ANIȚA

Unele păsări din pădure au început să plece spre țări mai calde. Dintre animalele care au rămas, unele își schimbă părul.

MITICĂ

(un lup)

Te legi de mine? Vezi-ți de treaba ta. Dacă te trîntesc o dată din copac, nu mai rămîi om! *(Vine la rampă.)* Vorbe de ocară. Scorneli. Ați auzit de minciunile alea cu capra? Cică, i-am mîncat eu iezii. Voi credeți una ca asta? Eu sînt bun. Eu nu mănînc decît cartofi, ceapă, varză și morcovi. A mai venit și mincinoasa aia mică, Scufița. Ea și cu bătrîna, cu bunica ei, au umblat cu vorbe.

ANIȚA

Adevărat. Mănînci numai cartofi cu... miel, ceapă cu... iepure și varză cu... rață.

MITICĂ

Vezi să nu mănînc o veveriță fără garnitură.

ANIȚA

Vedeți... vedeți...

MITICĂ

Ne mai întîlnim noi. Uite-l și pe Gică!

GICĂ

(un porc mistreț)

Ce, mă, ce vrei, mă, ce-i cu voi, ha? Acuș vă arăt eu la toți. Hai de aici! Nu pot să-i sufăr, mă! Să scurmăm puțin la ghindă... Hai, mă... *(Pleacă amîndoi.)*

MARIN

Mi-e somn... mi-e foarte somn. Nu știu de ce, dar mi-e tare somn.

ANIȚA

Voi, urșii, dormiți toată iarna. Așa vi-e firea. Hibernați.

MARIN

O să țin minte vorba asta și o s-o repet în timpul somnului pînă la primăvară, ca să n-o uit.

www.cimec.ro

(Din stînga, vine Nușa, rîndunica. După ea, Aurora, vulpea.)

NUȘA

Au... au... plecat toți.

AURORA

Și tu unde erai, drăguță?...

NUȘA

Dormeam într-o tufă... Nu te apropia, nu te apropia de mine!

AURORA

De o oră mă chinui să-ți explic. Noi, vulpile, iubim rîndunelele.

NUȘA

Vai, ce proastă am fost că nu l-am ascultat pe tata. Toți frații mei au mers toată vara la școala de zbor fără motor. Au învățat planajul, picajul, formațiile de zbor, și eu... eu am chiulit. Cînd mă chemau frații și surorile mele, eu cîntam:

Acușa, vin acușa,
Eu sînt doar rîndunica Nușa.
Albă-n cioc,
Subțirică la mijloc,
Tragi cu pușca, nu ia foc.
Acum, surorile nu mă mai aud,
Căci au plecat de mult spre Sud.

AURORA

Te-nvăț eu, fetițo. Curs scurt de zbor. Din trei înghițituri... adică din trei lecții, te dau gata.

MARIN

Poate că te-nvață.

ANIȚA

N-o crede. Să n-o crezi!

AURORA

Spune, fetițo, vrei să te-nvăț?

www.cimec.ro

NUȘA

Cum ?

AURORA

Uite... Te sui aici, pe creanga asta, dai drumul la aripi și sari. Să nu te temi, te prind eu în brațe !

NUȘA

Nu știu cum.

AURORA

(plictisită)

Uite ! *(Se suie pe creangă, dar, pe la spate, Anița îi leagă coada de un ram.)* Unu... doi... trei... Hop... *(Rămîne agățată de copac.)*

ANIȚA

Vulpea păcălită... vulpea păcălită ! Ai scăpat, Nușa ! Săreai drept în botul ei.

AURORA

Dă-mi drumul, afurisito !

ANIȚA

Stai acolo. Bine-ar fi dacă mai mulți copaci ar avea poame de astea ca tine. Nu te mai zbate, că rămîi fără frumusețe de coadă.

MARIN

(timid)

Doamna are să rămînă acolo ?

ANIȚA

Un timp.

AURORA

Dacă mă lăsați aici, o să vă-ncurc toată piesa. O să țip, o să dau din picioare, așa cum fac și unii copii la teatru. Și-acum sînt în sală cîțiva din ăștia.

MARIN

Nu cred că sînt. Dacă ar fi, ar trebui să-i scoatem din sală. Iar pe tine o să te scoatem din scenă. O să rog eu pe cineva. Uite-așa ! *(Bate din palme și doi oameni o scot cu copac cu tot.)*

NUȘA

Și eu... eu acum ce fac ?

www.cimec.ro

MARIN

Trebuie luată imediat legătura cu rîndunelele. Unde să fie ele acuma?

ANIȚA

Ne-ar trebui o... o... hartă.

Fundalul luminos sugerează, din întretăierea crengilor, contururile unei hărți, peste care alunecă umbra unui stol de rîndunele.

ANIȚA

Sud... sud — sud — sud — est. Cum să luăm legătura? Să-l strigăm pe Beno. Beno!

BENO

(un radiotelegrafist în lege; de fapt, o ciocănitoare)

Cioc... cioc... cioc — cioc... Asta, în alfabetul meu, înseamnă: Bună ziua! Ce doriți?

ANIȚA

Să luăm legătura cu escadrila III R.

BENO

III R? Stolul rîndunelelor? Bine. *(Face legătura la un pom și începe să semnalizeze Morse.)* Alo... vorbește Beno... Aici, Pădurea. Aici, Pă-

www.cimec.ro

durea. Ascultă! Ascultă, III R. Ascultă, III R! Nu se aude bine. Sînt paraziți.

ANIȚA

Cred și eu. E un pom plin de păduchi de lemn.

BENO

Sssst! Cip... cip... cip... cirip. Aha... Ce să le spun?

ANIȚA

Despre Nușa. A rămas aici.

BENO

(transmite de zor)

Cioc... cioc... cioc... Spun că se vor întoarce la marginea pădurii. Nușa să-i aștepte acolo. Cioc... cioc... La revedere.

NUȘA

Mulțumesc. Vă mulțumesc la toți, la revedere. *(Pleacă.)*

MARIN

Domnule Ciocănitoare, nu poți să-i găsești și pe părinții mei?

BENO

Imposibil. Eu lucrez numai pe undă lungă. Părinții tăi trebuie să fie pe undeva aproape. Să mergem, Aniță. *(Pleacă amîndoi.)*

MARIN

Am rămas singur. *(Ca un ecou.)* Singur.

Cad frunze. Toamna se duce ușor, ca un fum, și se apropie iarna. Vine Laie, greierul-lăutar.

LAIE

Să trăiți!

MARIN

Bună ziua. Cine ești dumneata?

LAIE

Laie-greierul. N-aveți cumva nevoie de serviciile mele? Petreceri, chermese, reuniuni, nunți.

MARIN

Nu-mi arde de cîntat. Sînt trist.

LAIE

Perfect. O romanță. „Am început să-mbătrînesc"...

MARIN

Vai, „e toamnă iar..."

LAIE

Cîntecul ăsta nu. E un cîntec sfîșietor. Toamna e un anotimp care mă tulbură. Mă furnică. Mai ales mă furnică. Ah, și ce rea e furnica asta. Și plicticoasă... Ca o fabulă.

MARIN

Nici vara asta n-ai adunat nimic?

LAIE

Nimic... Nimic...

MARIN

Și-acum ce-ai să faci?

www.cimec.ro

LAIE

Nu știu. Cri... cri... cri...

MARIN

Oprește. Nu se mai poate suporta. O știu pînă și studenții de la Institutul de teatru.

LAIE

Dar sînt chiar necăjit. Mîncare n-am deloc, mi-e foame, și vecina mea, furnica... ce să mai vorbim...

MARIN

Am o idee.

LAIE

Cu ideile tale n-ajungi departe.

MARIN

Un moment. Regizorule, unde ești, regizorule?

REGIZORUL

Aici. Ce vrei? De ce mă tot strigi?

MARIN

(îi șoptește ceva la ureche)

Te rog ceva...

REGIZORUL

Ce zici, domnule Laie, vrei să rămîi în orchestra teatrului nostru? Știi să cînți după note?

LAIE

Știu.

REGIZORUL

La noi ai să ai mult de lucru. La noi se cîntă tot timpul, căci sîntem un teatru serios, de proză, nu unul muzical.

LAIE

Aoleo! Trebuie să ne dați un spor de salariu, căci azi e moda să se joace pe întuneric și nu vedem notele. Trebuie să le ținem minte. Asta ne obosește.

REGIZORUL

Bine. Treci la orchestră, ai să fii vioara I.

LAIE

Mulțumesc, deși preferam contrabasul. Aș fi avut și locuință în el. *(Iese, apoi se-ntoarce.)* Cu ce încep?

REGIZORUL

Melodii de iarnă. *(Iese.)*

LAIE

Aveți dreptate. Vîntul șuieră *p-alt ton. (Iese repede.)*

MARIN

(cască uriaș)

Mi-e un somn de 99 de zile și, mai ales, de 99 de nopți. La revedere, copii. Eu mă duc acum să mă culc. Am să mă fac covrig și am să dorm în văgăuna mea. Urați-mi visuri plăcute. Visuri multe și plăcute. *(În timp ce pleacă.)* Niciodată n-am înțeles eu de ce ursii nu hibernează și vara.

www.cimec.ro

Pădurea își schimbă culorile. Cîțiva oameni intră în scenă. Unul din ei spune:

Pînă la primăvară îi punem hainele la naftalină.

Primul fulg.

Al doilea fulg.

Al treilea fulg.

Menuet de fulgi și, cu ajutorul vîntului, polci.

REGIZORUL

(la rampă, se adresează Plasatoarei)

Vă rog să-mi aduceți de la garderobă paltonul, fularul, căciula, mănușile. Așa, mulțumesc. *(Se îmbracă.)* A venit iarna, copii, pădurea a tăcut. Doarme. Animalele stau ascunse. Dar oamenii nu se mai tem de crivăț, de

frig, de vînt. Ei au hotărît *(se aud diverse voci)*: „— Aici va fi o uzină mare, uriașă! — Vom construi și un orășel. — De mîine începe șantierul". *(Marș tineresc de muncă.)* Îi auziți? Priviți, copii!

Copacii încep să cadă și pe siluetele lor se ridică schelele. Desenele animate ar fi o bună soluție scenografică.

BENO

Cioc-cioc-cioc! Se întîmplă fapte nemaipomenite. Dispare pădurea. Cioc-cioc!

ANIȚA

Ultimele vești. Din păcate, nu mai am nici o frunză pe care să le scriu. S-au săpat șanțuri, mari, uriașe. Au venit și animalele de fier care mestecă pietre.

www.cimec.ro

BENO

Mașini. Cioc-cioc, sînt mașini.

MARIN

(vine căscînd)

Mi-e somn. Mi-e frig. E zgomot aici. E atîta gălăgie, că nu mai am unde dormi. Copii! Mă primiți la voi? Trebuie să fie cald acolo. *(Se dă jos de pe scenă și vine în sală, unde se așază în banca a doua.)* Ce bine e aici. Ce bine e la teatru. Poți să te întinzi... *(Adoarme.)*

REGIZORUL

Să nu-l sculați. Lăsați-l să doarmă.

MITICĂ

(vine pieziș)

Iarna-i pe placul meu. Un lup, doi lupi, o haită. Stăm la pîndă și... hați. Rătăcește cineva drumul? Îl ajutăm noi să nimerească.

AURORA

Iarna, cînd bate vîntul, nu mă simt cîinii cînd vin la coteț.

GICĂ

Tiptil, tiptil, nimeni nu ne aude. *(Zgomotele șantierului.)*

MITICĂ, AURORA, GICĂ

Ce se aude?

GICĂ

Au venit, mă, oamenii, ce ne facem?

MITICĂ

Să-i mîncăm pe-ăștia! *(Arată spre copiii din sală.)*

AURORA

Numai pe cei cu bilete de favoare.

GICĂ

Să plecăm de-aici, mă. Nu vezi cum se uită la noi? Ar vrea să ne vadă la muzeu. Hai! Să născocim ceva. Pînă atunci, vîntul să șuiere mai departe.

REGIZORUL

Dar oamenii nu se temeau de șuierul aspru al vîntului. Înainte, tot înainte. Se schimbă fața pădurii, căci omul e cel mai puternic.

În scenă, mișcare vie, animație. În locul pădurii, crește un minunat peisaj industrial. În locul tufișurilor, se înalță ziduri de uzină. În locul copacilor, se înalță coșuri înalte. Totul se schimbă vertiginos, în ritm optimist. Eventual, schimbările de decor se pot face în ritmul unor pași de balet. În acest timp, iarna își vede de treburile ei. Constructorii se apropie de un copac mare.

Stați. Opriți. Copacul acesta va rămîne! În căsuța de lîngă el, va fi o creșă. Sub copac, se vor juca și vor întinde hora copiii muncitorilor de la fabrică.

Copacul rămîne singur, în mijlocul noului peisaj industrial.

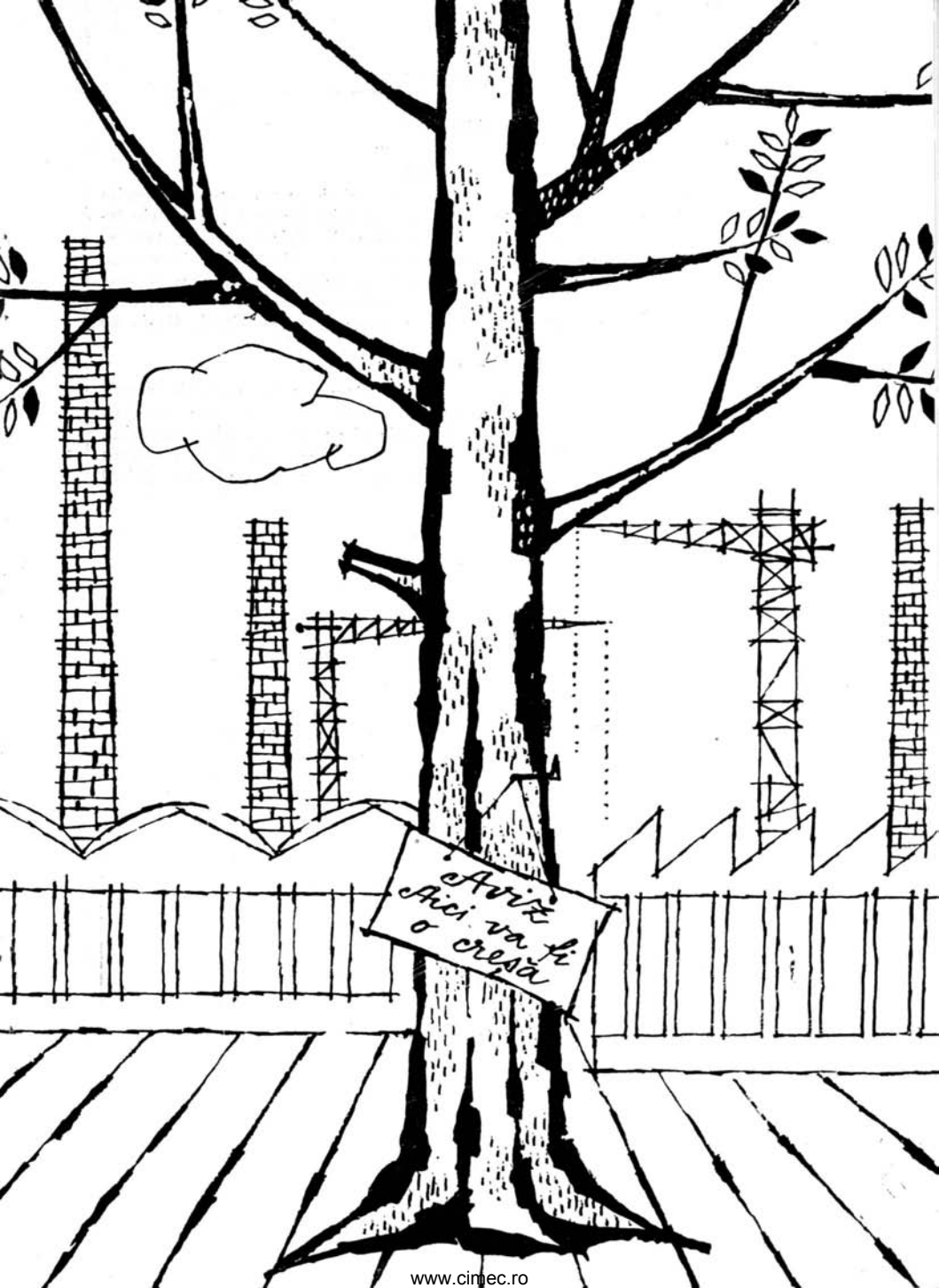
Și așa, după cum se întîmplă de obicei, într-o zi, iarna se termină. Și iată, deodată, sosește un oaspete nou: soarele. Lumina. Razele soarelui sînt, la început, calde, apoi fierbinți. Încep să ardă, ard mai puternic, ard...

POMPIERUL

(vine din culise, cu un furtun în mînă)

Arde? Unde? Cînd? Cum?

www.cimec.ro



www.cimec.ro

REGIZORUL

Soarele.

POMPIERUL

De el era vorba? Nu intră în raionul meu.

REGIZORUL

Un moment. *(Ia furtunul.)* Primăvara încep să curgă apele. Zăpezile se topesc. Apele curg repezi. *(Dă drumul la apa din furtun.)* Crenguțele încep să se miște. Se sparg mugurii. Au ieșit ghioceii. Primăvară. Primăvara, copii, viața e mai frumoasă. E soare, lumină, totul cîntă și se bucură... Tovarășă Plasatoare, poftim, te rog, doi lei. Ia niște naftalină de la drogherie. Poftim paltonul, căciula, mănușile, fularul. Așa... Dar ursulețul? Ursulețul nostru? Sssst! Mi se pare că se trezește. *(Iese tiptil. Marin se ridică din bancă.)*

MARIN

Ah, ce bine e la soare! Și ce vis frumos! Oare am dormit mult, copii? Da? Vai de mine! La teatru nu se doarme. Adică, știu eu... Am auzit că unii oameni mari mai adorm cîteodată la unele piese. Nu țin minte autorii... Tot nu i-ați văzut pe părinții mei? Nu? Îmi era frică să nu-i fi întîlnit vreunul din voi căptușeală la un palton. Mă duc acum la locul meu. *(Urcă pe scenă.)*

ANIȚA

Bună ziua, Marinică!

MARIN

Bună ziua, tanti.

ANIȚA

Lung somn ai mai dormit, băiete!

MARIN

Nu-mi amintesc nimic... Nu mai recunosc nimic.

ANIȚA

Pe-aici s-au întîmplat multe. Pădurea... gata, s-a terminat.

www.cimec.ro

MARIN

S-a terminat? Atunci n-o să-i mai găsesc niciodată pe mama și pe tata.

ANIȚA

Nu știu, Marinică. Dar noi nu mai avem case, adăpost.

MARIN

Și unde o să stăm?

ANIȚA

Trebuie să chemăm toate animalele pădurii. Ne trebuie adăposturi.

MARIN

Eu nu știu unde-i tata, unde-i mama...

ANIȚA

Lasă-i acum în pace! Trebuie să ne facem și noi case. Repede, repede. Cine să-i anunțe pe toți? Beno, Beno, Beno!

BENO

Aici sînt, am sosit.

ANIȚA

Beno, cheamă-i pe toți, fulger. De trei ori taxa.

BENO

(își pune la punct transmisiunea)

Cioc-cioc-cioc... către animalele pădurii, cioc, cioc... Atențiune, animalele pădurii... Adunarea animalelor pădurii... cioc... cioc... cioc.

ANIȚA

Copii, să vă spun și un secret. Să nu credeți că noi am stat astă-iarnă cu labele în sîn. Nu ne-am pus nici coada la spinare. Am pîndit și am văzut foarte bine tot ceea ce făceau oamenii. Am văzut totul, totul. Dar voi, voi ați văzut un șantier? Cine a văzut?... Bine. Să ne spună atunci fetița din banca a treia. Ce-ai văzut? Cărămizi... o macara... un escavator... *(Cîteva noțiuni elementare despre un șantier.)* Așa, bine, copii. Voi ați văzut doar pe strada voastră, la colț, acolo, lîngă părcușor, cum fac oamenii case, o fabrică. Să vedeți ce facem și noi.

SEVER

(un arici)

Salutare, copii. Cred că mă cunoașteți. Sînt Sever ariciul, dar mi se spune și Pogonici. M-ați văzut și la ziarele de perete? Eu înțep pe leneși, pe codași, pe mincinoși. Cred că nu-i nici unul dintre ăștia pe aici! Bineînțeles, nu de alta, dar eu mă supăr repede și sînt țepos. Am multe ace. Așa sînt eu din fire. Nerăbdător. Cînd mi-am încercat cojocelul, am plecat cu acele de la ultima probă. Dar nu înțep pe toată lumea.

ANIȚA

Tu cum ne ajuți, Sever?

SEVER

Cu acele mele am să cos covoare, perdele, fețe de mese, cearșafuri. Am să fiu meșter-croitor.

ANIȚA

Bine. Uite-te, vine și castorul Beton.

www.cimec.ro

BETON

Trei pe zece. Temelia stă la baza oricărei construcții. De ce m-ați chemat?

ANIȚA

Beton, betonaș, ajută-ne tu, care ești cel mai mare meșter de case, ba chiar și de orașe întregi, pe malurile apelor. Ai văzut doar ce-au făcut oamenii!

BETON

Bine. Mda! Terenul e bun. Trebuie săpate șanțuri. Șanțuri adînci. Aveți săpători buni?

ANIȚA

Foarte buni. Patru cîrtițe.

BETON

Patru? Bine.

ANIȚA

Ce ne mai trebuie?

BETON

Eu fac și lucrările de dulgherie. Tîmplăria. Ne-ar trebui un bun tăietor de lemne.

ANIȚA

Gică!

BETON

Porcul mistreț? N-o să vrea. Tăiem tot noi. Dar zidăria? Cine-o face?

ANIȚA

Zidăria? Zidăria?

NUȘA

(se iețește de după un copac)

Zidăria o facem noi.

MARIN

Nușa! Ai venit?

NUȘA

Chiar acum. Surorile mele vin din urmă. N-am mai avut răbdare și am zburat înainte. Știți, noi rîndunicile, clădim foarte bine cuiburi. Sîntem meștere-zidărițe. Voi, prieteni, m-ați ajutat să scap de vulpe, o să vă ajutăm, tot stolul, la zidit.

BETON

Să fiți atente cum puneți varul. Să nu lăsați nici o găurică pe unde ar putea intra frigul. Ne trebuie apoi...

1 — 2 — 3 — 4— 5 — 6 — 7 iepurași
Băieți buni, sprinteni la pași,
Ca să care de la rîu,
Suflecați pînă la brîu,
Pietre multe și nisip.
Fără ele, nu e chip.

Ne mai trebuie apoi:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 cerbi, mari în coarne,
Var să mestece și să-l întoarne,

www.cimec.ro

Să-l frămînte în copite
Căprioarele grăbite.

NUȘA

Dar mata, tușă Aniță, ce-ai să lucrezi?

ANIȚA

Eu... eu o să fiu aceea... cum se cheamă, copii, mașina pe care o au oamenii pe șantiere și care ridică sus greutăți mari. Ma... ma...

MARIN

Ma — ma!

ANIȚA

Las-o pe mama. Să spună copiii. Cum? A, ma — cara. Eu o să urc repede pînă sus, cu poveri în spate, și o să cobor la fel de repede. Eu o să fiu macaraua.

LAIE

Stați, fraților, că mai sînt și eu pe-aici. Cu muzică, dacă n-are text, e viața mai plăcută. Eu am să vă cînt, cu orchestra mea, și voi o să lucrați mai repede. Am un repertoriu bogat, căci n-am cîntat încă la radio. *(Încep să lucreze, destul de stîngaci și fără spor.)*

REGIZORUL

Vedeți, copii! Treaba merge prost. Animalele pădurii nu știu să lucreze atît de bine. Au văzut ele cum lucrează oamenii, dar tot mai au nevoie de ajutor. Cine vrea să le ajute? Vreți? Vreți voi? Sigur! Aici în sală sînt copii de meșteri zidari, strungari, ingineri și constructori. Veniți, copii!

În dreapta scenei, se află cîteva cărămizi, materiale de construcție. Sub conducerea regizorului, copiii le vor trece din mînă-n mînă, în stînga scenei, unde, sub supravegherea lui Beton, animalele le așază.

REGIZORUL

Bravo, copii! Să-i lăsăm acum să se descurce mai departe.

Se lasă seara.

BETON

Noroc că ne-au ajutat copiii. Sîntem grăbiți, trebuie să lucrăm și noaptea.

ANIȚA

Nu vedem.

BETON

Am o idee. *(Alergînd în culise.)* Vom putea lucra și noaptea. *(Se întoarce cu doi oameni care aduc două bufnițe uriașe, ai căror ochi-proiectoare luminează scena. În copaci, se agață licurici — becuri mici — care clipesc, mirați. Scena se animă și, la lumina reflectoarelor, ca într-o ciudată pantomimă, lumea pădurii imită iureșul constructorilor de pe un șantier, respectînd personalitatea animală a fiecărui erou. Marin se învîrtește printre ei, timid și greoi, împiedicat și împiedicînd pe alții să lucreze. Laie cîntă de zor).*

www.cimec.ro

MARIN

(copiilor)

Eu nu vreau să lucrez nimic. Eu o să mă duc la mama și la tata. Ei o să lucreze și eu o să stau.

ANIȚA

Și pînă ce o să construim căsuța, ce să fac cu puii mei?

BETON

Îi dai la un magazin de jucării pentru copii.

ANIȚA

N-o să-i primească, pentru că seamănă cu o veveriță, și nu cu o pisică, așa cum seamănă veveritele de la magazin.

BENO

Cioc-cioc... Am primit o comunicare de la un stup. Zum-zum-zum, s-a oprit. Precis că telegrafistul lor e un trîntor. Bîz-zum — a început din nou. Vor să facă și ele o fabrică de dulciuri.

MARIN

Pe mine să mă băgați paznic.

ANIȚA

Cînd e înțelegere și prietenie, toate lucrurile merg bine.

NUȘA

Mai repede, mai repede.

MARIN

Eu m-am plictisit, am obosit. Plec.

(Noaptea crește; încetul cu încetul animalele, obosite, se retrag. Rămîne numai noaptea singură. Misterioși, tăcuți, înfășurați în umbră ca într-o mantie romantică de conspiratori, vin Gică, Aurora și Mitică).

MITICĂ

Nenorocire! Nu mai sînt tufișuri. Unde o să duc mieii ca să-i sfîșii?

AURORA

De două ori nenorocire! Unde sînt hățișurile? Unde să mai duc găinușele ca să le sucesc gîtul?

GICĂ

Dar unde sînt cotloanele de altădată? Unde o să mai scurm pămîntul? Frumoasele zile din pădure sînt sfîrșite... Da, mă! Ce, mă? Parcă văd, o să-mi facă un coteț și o să mă bage în el, ca pe vărul meu de la oraș, și... Și,

Să dau slănină
Din cea mai fină,
Afumată, după sobă,
Costiță și tobă,
Cîrnați și jambon!
Nici nu mă gîndesc!
Nu dau nici mușchi țigănesc.

Și totuși, cînd mă gîndesc mai bine, simt că-mi îngheață labele. Mi se fac răcituri.

AURORA

Și eu? Vedetă în pădure, să ajung dublură la un palton? Nu vreau să mă agăț de gîtul nimănui. Eu iubesc animalele mici, fragede.

www.cimec.ro

MITICĂ

Dar eu? Să mă facă poate actor, că tot m-au băgat pînă acum în două piese la teatrul pentru copii. Hai s-o facem de... oaie. Să nu-i lăsăm să ne strice locurile, vadul...

AURORA

Hi, hi, hi. Nu fi prost. Lasă-i întîi să termine; și pe urmă...

MITICĂ

Tot zic ei că noi sîntem răi. Să nu mai vorbească degeaba. Să aibă motiv.

Nu ne trebuie lumină,
Căci se vede ce urzim,
Ne prieste la-ntuneric,
Numai noi să ne privim.

AURORA

O urzeală șmecherească,
O hoție, știi, în lege,
Nu se face pe lumină,
Ci în umbră, se-nțelege!

GICĂ

Da, mai bine-i loc murdar,
După cum ne e și fapta,
Hai să facem murdăric
Și la stînga și la dreapta.

AURORA

Sssst!

GICĂ

Sssst!

MITICĂ

Sssst!

www.cimec.ro

AURORA

În tăcere!

GICĂ

În tăcere!

MITICĂ

În tăcere!

(Ies triumfători, ca în finalul actului II din Rigoletto. O clipă pauză, apoi...)

REGIZORUL

(somnoros, din culise)

Apă rece... Săpun.. Pastă de dinți. Asta-nseamnă că a venit... bună dimineața. Voi vă sculați dimineața la timp? Nu-i nici un somnoros printre voi? Nici unul? Dar acuma vreți să vedeți ce s-a întîmplat mai departe? Să cînte mai întîi Laie, deșteptarea. *(Se aude un semnal sonor la vioară.)* Nu, așa nu e bine. Ca să se scoale toată lumea, trebuie să fie muzică mai zgomotoasă. Vreți să facem noi o orchestră? Noi toți. Voi, cei din față, veți face ca viorile. Subțirel. Cei din fundul săii, ca tobele: bum-bum-bum. Știu că asta o să vă placă. Cei din dreapta, contrabas: bîz-bîz-bîz. Cei din stînga, chitarele — zum—zum—zum. Cei din picioare vor striga: „Dați-ne locuri", iar plasatoarele: „Nu vă suiți cu picioarele pe scaune". Hai.. Odată toți. Unu, doi, trei.

POMPIERUL

S-a întîmplat ceva?

REGIZORUL

Copiii m-au ajutat să trezesc pădurea.

Dimineața

MARIN

(cască)

Văd că și primăvara mi-e somn.

(Din dreapta, vine Ira Vrabie, o fetiță cu șorț de școlăriță.)

IRA

În sfîrșit, te-am găsit.

MARIN

Nu l-ai văzut pe tata?

IRA

Ce tata? Te întinzi și casti în loc să mergi la școală? Știu că tu ești colegul meu de bancă.

MARIN

Nu-nțeleg. Cine ești mata? ...Adică, mai bine, să ghicim noi, copii. Ce fetiță poate să umble singură prin pădure? Dacă ar avea un coșuleț... ar fi, nu o ospătăriță... ar fi... Scu... fi... ța... Ați ghicit. Dacă ar avea niște pantofi de prințesă, ar fi... nu pantof Guban, ci... Ce... nu... șereasa. Dar dacă i s-ar fi oprit un măr în gît... unul vrăjit, ar fi Albă... ca... zăpada. Dar dacă ar avea nevoie de o căsuță de turtă dulce? Nu ești Gretel? Alte povești nu mai știu, pentru că eu sînt abonat la „Pogonici" și „Luminița".

IRA

Eu sînt Vrabie.

www.cimec.ro

MARIN

Animal de-al nostru ?

IRA

Cum, animal? Să nu umbli cu vorbe urîte.

MARIN

Eu nu vorbesc urît, să știi mata. Aici e pădure. Nu bulevard, sau piesă cu șmecheri.

IRA

Atunci află, eu sînt noua ta colegă de bancă, Ira Vrabie. Am venit cu părinții mei, aici, pe șantier. Tata e strungar fruntaș. La școală, tovarășul profesor mi-a spus că o să stau în banca a doua. Cu un băiat cam leneș. Și cum n-ai venit de două zile la școală, am pornit eu să te caut. Tu ești. Hai la școală, nu mai umbla prin pădure, că te găsește un scriitor pentru copii și te bagă într-o poveste morală, vai de capul tău!

MARIN

Nu vă supărați, cred că ați greșit, eu nu sînt băiat. Eu sînt ursuleț. Dar mata, dacă te cheamă Vrabie, cum de ești om?

VRABIE

Iaca, așa mă cheamă.

MARIN

Atunci, spune-mi ce-ai visat azi-noapte.

IRA

Eu? De ce? Am visat... o felie de tort.

MARIN

Bravo. Atunci ești om, pentru că vrabia mălai visează!

IRA

Destul. Treci la școală!

MARIN

Eu nu sînt școlar.

IRA

Iar începi? Vă știu eu pe ăștia, chiulangiii. Ba că vă doare un dinte, ba că n-a venit autobuzul, ba că sînteți un urs. Hai mai bine la Ciufulici să te tunzi, și nu mai umbla încotoșmănat, că ești băiat tînăr.

MARIN

Eu sînt urs, și urșii nu se tund!

IRA

Dacă nu încetezi, te duc la tovarășul profesor.

MARIN

Dacă sînt urs, urs. Urs cu „u" mic, pentru că sînt copil.

IRA

Îngrozitori mai sînt și leneșii. Află că, pe la noi, urși nu mai sînt decît la circ.

MARIN

Unde?

IRA

La circ. Acolo unde animalele joacă așa ca oamenii.

MARIN

Ajută-mă, te rog. Altfel începe o nouă poveste cu un copil care nu-și

www.cimec.ro

găsește părinții, ca în domnul Edmondo de Amicis. Du-mă pînă acolo. O să-ți arăt părinții mei și atunci o să mă crezi.

IRA

Întîi la școală.

MARIN

Ira, vrăbiuță, vrăbioară...

IRA

Nu.

MARIN

Fii așa de bună, de drăguță.

IRA

Bine. Te duc. Ca să-ți fac hatîrul și să-ți arăt cît ești de mincinos. Hai la circ! Noroc că am o invitație și bunica mi-a spus că nu merge la circ. Se teme.

MARIN

Aha, de urși.

IRA

Nu, de clovni. Bine. Te duc.

(Pleacă amîndoi din scenă. În urma lor vin Aurora, Gică, Mitică.)

AURORA

La circ, ați auzit?

MITICĂ

Și ce este circul?

AURORA

Știu eu, la circ se văd animale îmblînzite. Înțelegi?

GICĂ

Ce să înțeleg, mă?

AURORA

Animale blînde. Să vedem și noi cum se îmblînzesc, cum să le îmblînzim, să ne cadă mai bine în gheare. Ne facem dresori. Tu, Mitică, dresor de oi, ca în La Fontaine.

MITICĂ

Be-he-he!

AURORA

Și eu, dresoare de găini. Cu un bici în mînă, balet de găinușe. Pene, culori, paiete. Vînzătorul de păsări... Iar tu, Mitică, în mijlocul turmei, în frac și cu joben, ca la revistă.

www.cimec.ro

GICĂ

Hai mă, atunci, la circ!

AURORA

La circ!

MITICĂ

La circ!

AURORA

Și pe puiul ăsta de urs, pe Marinică, lasă-l în seama mea. Îl aranjez eu.

REGIZORUL

(coboară de sus, cu ajutorul unui trapez)

Voi ați fost vreodată la circ, copii? Da? Sigur că da! Noi o să vă arătăm un circ care nu seamănă chiar așa de mult cu cel adevărat, pentru că ăsta are și animale. Laie dragă, marșul circului!

O mică arenă, desenată de un halo de lumină. În arenă, părinții lui Marin, Urson și Ursona.

URSONA

Ce-o mai fi făcînd bietul Marinică?

URSON

Se descurcă el! E băiat mare. Pădurea te învață singură ce să faci. Cred că s-a trezit din somnul iernii.

URSONA

Mi-e atît de dor de el, puiul mamii, pui mic!

URSON

Lasă melodrama, nu mai merge în teatru. Știi doar că noi nu sîntem de vină. Ne-au îmblînzit, ne-au dat Nervatil și ne-au învățat să jucăm la circ. N-am avut timp să-i mormăim nimic la plecare.

URSONA

Ce-o fi făcînd acum?

URSON

Și eu am rămas de mic fără părinți. Noi am nimerit-o mai bine. Avem de toate aici, stăm la cald, la adăpost...

URSONA

Ah, bărbații! Dar el, la el nu te gîndești deloc? Nu mai pot de jale. *(Iese, frîntă de durere. Urson o urmează grav și demn. Intră trioul Aurora, Gică, Mitică.)*

AURORA

Aici e circul.

MITICĂ

E mai mare ca o stînă.

GICĂ

Ce de lumini, mă! Și numai piatră. N-ai unde să scurmi puțin.

AURORA

Cum i-am mai păcălit la ușă! Am intrat fără bilete. Am spus că sîntem familiile artiștilor.

www.cimec.ro

MITICĂ

Unde-o fi menajeria? Ce mult îmi plac animalele bine dresate, blînde, în libertate, fără gratii, să vină vizitatorii să le vadă de-aproape... Haideți! *(Ies toți.)*

REGIZORUL

Iată-ne, așadar, la circ. E grozav la circ, copii! Dar ce mai lipsește? Lipsește ceva. Mi-am adus aminte, chiar eu, ce ne lipsește. Un clovn. Un August-prostul. Cel de la circ lipsește. E învoit. S-a dus la teatru. O să-i țin eu locul. Unu... doi.. trei... Și o să mă prefac în August. O perucă roșie... Un nas mare și caraghios ca o sfeclă,... puțină vopsea... o hăinuță caraghioasă... niște pantofi largi ca două bărcuțe... Hopla, tumba, barabumba!... *(Se împiedică și cade.)* Bună ziua, copii, vreți să vă învăț o scamatorie? Vreți? Să vină aici la mine un băiețel și o fetiță. Numai doi. Așa. Cum vă cheamă? Aha! Bine. Voi știți să faceți să apară și să dispară lucruri? Ați făcut vreodată să dispară foarfecele mamei, sau ochelarii bunicii? Am eu un nepoțel care m-a rugat să-l învăț o scamatorie: cum să facă el să-i dispară un patru, cît toate zilele, din catalog. Acum am să vă învăț o altă scamatorie. Vedeți, în cutia asta mare intră Rodica. *(Numele fetiței respective.)* În cealaltă, Mircea. *(Numele băiatului.)* Unu, doi, trei... Acum, spuneți cu toții odată: hocus-pocus-scamatorus... ghiciți unde e fata și unde e băiatul. *(Între timp, cutiile au fost schimbate.)* N-ați ghicit? V-am păcălit, ha, ha, ha. *(Băiatului)* Unu, doi, trei... Ți-a dispărut batista. Aoleo, mi se pare că nici nu aveai. Iar ai uitat-o acasă. Mulțumesc, poftiți la locurile voastre. Dacă le veți găsi ocupate, să știți că nu e nici o scamatorie.

(Intră Ira cu Marin.)

IRA

Să nu mai spui că sînt rea... Poate o să te faci băiat bun și o să ne împrietenim

MARIN

Ce grozav e la circ!

IRA

Să stai cuminte, la locul tău, ca să vezi totul.

În jurul arenei, zeci și sute de mici luminițe, pîlpîiri ale țigărilor, vor sugera prezența spectatorilor.

AUGUST

Vă vom prezenta în astă-seară cel mai formidabil program de circ, văzut vreodată în lumea întreagă și în orașul d-voastră. Primul număr: Laie, excentric muzical.

LAIE

(vine în scenă și începe să cînte)

Apăsînd pe nasturi, va cînta la acordeon...
Dintr-o mătură, va cînta la chitară,
Dintr-o pîlnie, la trompetă.

REGIZORUL

Și-acum, un concert-ghicitoare. Cine ghicește la ce instrument se cîntă?

www.cimec.ro

(„Jocul" e acesta: Laie cîntă la vioară, dar vor răsuna acordurile unui clarinet; cîntînd la trompetă, se va auzi o vioară, iar atingînd coardele unei chitare, va răsuna un acordeon. Copiii vor fi invitați să ghicească instrumentele.)

REGIZORUL

Bine, copii! Ați ghicit toate instrumentele? Acum, Laie o să vă facă și cîteva imitații. *(Se aude un mieunat de pisică.)* Ce-i asta, copii? Pisică? Bine, e pisică, dar ce fel de pisică? ...Atunci cînd o trage Ionel de coadă. *(„Bîzîit" de copil.)* Și acuma? ...Cînd îl spală pe Radu cu săpun pe față. *(Tăcere absolută.)* Ce zgomot a imitat Laie? Nu știți?... Răspunsul lui Costel la matematică. Nu s-a auzit nimic. Mulțumesc, Laie.

(Bat tobele mici, care anunță un număr de senzație.)

Și-acum, veți vedea cele mai grozave, cele mai teribile, cele mai rele animale care se hrănesc numai cu sînge.

(În manej, intră doi oameni care aduc, solemn, o cutie de chibrituri.)

Vă prezint fioroasa trupă de purici, „DeDeTe"! *(Ia un bici.)* Vor executa cele mai diverse figuri geometrice posibile. Priviți, salt mortal, dublu salt, triplu salt. Încă o dată. Așa. Mulțumiți la aplauze. Dragi spectatori, vă atrag atenția că împotriva acestor animale nu puteau lupta nici cavalerii în zale. *(Bate din palme.)* Mulțumesc... *(Oamenii duc cutia înapoi.)* Acum... *(Se scarpină.)* Toni, de cîte ori să-ți spun să te lași de vedetisme? Nu pot să-ți fac program special. Treci în cușcă! Urmează celebrii bicicliști Velo și Piced... Priviți... *(Apar doi mimi care execută, fără biciclete, imitații de acrobații pe bicicletă.)* Ce băieți distrați! Iar și-au uitat bicicletele... Cînd le au, sînt și mai grozavi. Numai că sînt puțin cam încrezuți. Toată ziua se umflă în cauciucuri. Urmează trupa noastră de urși... renumiții Urson și Ursona.

(Vin Urson și Ursona. În timpul programului lor se va auzi de undeva, șoptit numai, dialogul dintre Ira și Marin.)

URSON și URSONA

(fac un tur pe bicicletă)

MARIN

Mamă! Tată!

IRA

Cum, mamă? Cum, tată? Ăștia sînt urși!

MARIN

Și eu sînt ursuleț!

IRA

Știi să mergi pe bicicletă?

MARIN

(cu lacrimi)

Nu!

IRA

Atunci nu ești urs.

(Urson și Ursona fac jonglerii cu mingi.)

www.cimec.ro

IRA

Știi să faci jonglerii?

MARIN

Nu.

IRA

Atunci nu ești urs.

(Urson și Ursona fac tumbe)

IRA

Știi să faci tumbe?

MARIN

Nu.

IRA

Vezi că nu ești urs?

(Urson și *Ursona beau lapte din sticle.)*

MARIN

Asta pot, știu!

O VOCE RĂGUȘITĂ

Și eu beau din sticlă și tot nu-s urs.

MARIN

Mamă

AURORA

Liniște.

MARIN

Tata!

GICĂ

Liniște, mă!

URSONA

Parcă m-a strigat cineva.

URSON

Mereu ți se pare. Fii atentă la program.

AUGUST

Și-acum, numărul cel mai atractiv, cel mai interesant.

(Urson și *Ursona se așază la masă.)*

REGIZORUL

Veți vedea acum cîteva exerciții foarte grele, pe care mulți copii nu pot să le facă. Priviți cum își pun șervețele la gît. Așaaa! Au reușit. Taie friptura. Formidabil! Nu se pătează. Nemaipomenit! Nu iau mîncarea cu mîna. Nu mormăie în timpul mesei. Se șterg la gură. Mai au și lipsuri, nu spun „mulțumesc pentru masă", pentru că nu știu să vorbească. Alți copii știu să vorbească, dar tac ca urșii. Priviți-i ce curați sînt. Nu și-au pătat deloc blănița... Cu aceasta programul nostru s-a terminat. Bună seara.

(Luminile se sting ușor. Rămîne numai arena, semiluminată. Limelight. În mijlocul arenei a venit, mic și singur, ursulețul.)

www.cimec.ro

Încearcă să se urce pe bicicletă. Cade.
Încearcă să jongleze cu mingile. Le scapă.
Încearcă să facă o tumbă. Se răstoarnă.
Vrea să mănînce. Ia mîncarea cu mîna.

MARIN

Nici voi nu credeți că sînt urs? *(Se așază abătut jos.)* Nu știu unde sînt ai mei. Am rămas singur. Ira a plecat și mi-a spus să vin mîine dimineață la școală. Dar eu sînt urs. Un urs fără părinți.

REGIZORUL

Ce-i cu tine, băiețel?

MARIN

Se poate? Și dumneata, care știi cum stau lucrurile, îmi spui tot băiețel? Unde sînt părinții mei?

REGIZORUL

Care părinți?

MARIN

Urson și Ursona.

REGIZORUL

Ei? Au plecat la gară. Au un turneu foarte important. Vin tocmai la iarnă.

MARIN

La iarnă? La iarnă? Eu dorm iarna.
(Din stînga vine Urson, urmat de Ursona.)

REGIZORUL

Formidabil! Știu eu cine a organizat turneul. Așa se fac turneele de vară. Cine știe pe cine-or fi trimis în loc?
(Iese.)

MARIN

Tata!... Mama!...

URSON

Bună ziua, băiete.

URSONA

Ursulețul meu mic...

MARIN

Veniți înapoi! Nu mai vreau să fiu singur! Veniți!

URSON

Unde? În pădure?

MARIN

Da, adică, nu, nu mai e pădure.

URSON

Atunci? Vezi? Noi sîntem bătrîni și aici ne simțim foarte bine!

URSONA

Am învățat și noi la bătrînețe.

URSON

Am făcut exerciții, am făcut repetiții, am muncit.

URSONA

Am muncit mult...

www.cimec.ro

URSON

Tu ce știi să faci, Marin?

MARIN

Eu? Eu... nimic.

URSON

Asta e rău, băiete! Vezi, mie-mi pare bine că pînă să... mor, mor, mor, am mai apucat să-nvăț.

URSONA

Să-l oprim cu noi.

URSON

Ba nu, trebuie să plece înapoi. Mai are multe de învățat, și noi aici nu putem să ne ocupăm de el. Ne învață alții pe noi. Du-te la prietenii tăi, la animalele pădurii. Pădurea e o școală grozavă.

MARIN

Prietenii mei fac adăposturi, căsuțe.

URSON

Du-te și tu. Muncește cu ei, să crești mare și voinic. Poate o să se facă și pe-aici locuri. Sînt cîțiva băieți bolnavi, care se gîndesc să se pensioneze. Un crocodil are reumatism și i s-a recomandat să se ferească de umezeală, o girafă suferă de amigdalită și nu găsește nici un fular pe măsură... Să ne mai gîndim, lasă o cerere, și mai treci pe-aici. Noi în pădure nu ne mai întoarcem. Vezi tu, la oameni părinții trebuie să îngrijească de copii pînă se fac mari. Animalele pădurii cresc mult mai repede, învață singure.

URSONA

Ba eu...

URSON

Doamnă, te rog! Fără lacrimi. La revedere, băiete. Și mai vino să ne vezi la un matineu. *(Ies.)*

MARIN

Ce să mă fac? Să mă duc să-i ajut pe prietenii mei? Vai, vai, și sînt atît de singur!

REGIZORUL

Am auzit totul. Nu e nimic, băiete. Capul sus! Și înainte!

MARIN

Nu mai nimeresc drumul, nu mai știu pe unde.

REGIZORUL

Pe-aici, așa, pe-aici. *(Îl duce prin sală.)* Vezi... toți copiii ăștia sînt prietenii tăi. Nu ești singur.

MARIN

(unui băiețel)

Cum? Tu ești prieten cu mine? Cum te cheamă? Costin? Costin e prietenul meu. Dar pe tine, fetițo? Luminița? Și tu ești prietena mea. Ce bine-mi pare. Ce mulți prieteni am. O să vă jucați cu mine? Haide să dăm lăbuța. Stați. Care din voi are unghiile netăiate? E vreunul din voi care mormăie cînd îi taie mama lui unghiile? Nici unul? Bravo. Știam eu. Nu mai sînt nici eu supărat. Cine are prieteni buni și adevărați, nu se teme de nimic. Dar ca să ai prieteni buni, trebuie să-i meriți. *(Pleacă spre culise.)*

(Din urmă, vin Aurora, Gică și Mitică.)

www.cimec.ro

AURORA

Afurisit ursuleț! Și el a fost printre aceia care nu m-au lăsat s-o înghit pe Nușa... Hap...

GICĂ

Să-i facem ceva, mă, să nu-l lăsăm.

MITICĂ

Ce?

AURORA

Să stricăm ceva pe-aici, sau... sau, mai bine, să furăm ceva... să cadă vina pe el.

GICĂ

Uite cușca asta mică. Citește tu ce scrie pe ea, că eu n-am ochelarii la mine.

AURORA

(citește)

Atențiune, animale foarte sîngeroase.

MITICĂ

Le luăm cu noi în pădure. Ce-or fi? Îi facem prietenii noștri și au să ne știe toți de frică.

AURORA

Ia cutia.

MITICĂ

(ia cutia, face cîțiva pași și o scapă)

Mă mănîncă.

GICĂ

Fricosule. O duc eu... Aoleo, cum mă mănîncă!...

AURORA

Nu sînteți buni de nimic. Am s-o duc eu. Vai, vai, cum mă mănîncă! Sînt purici.

GICĂ

Purici.

MITICĂ

Purici.

AURORA

(sare în sus)

La mine sînt gimnaștii.

MITICĂ

(se dă peste cap)

La mine, acrobații.

GICĂ

(face salturi)

La mine, zburătorii.

(Ies toți.)

Acum, pe scenă, animalele au amenajat un mic pseudoșantier, cu elemente de construcție simplificate, pentru înțelegerea copiilor: o betonieră care se învîrtește și în care se toarnă pietre; o bandă rulantă ce urcă frunze, crenguțe; o macara care apucă în ghearele ei greutăți...

www.cimec.ro

MARIN

Bună ziua.

SEVER

(la mașina de cusut)

În sfîrșit.

ANIȚA

(la macara)

Unde-ai fost, Marinică?

NUȘA

(care pune crengi pe banda rulantă)

Treci la treabă.

BETON

(la betonieră)

Toarnă bolovani, să facem ciment.

Căsuțele se profilează — mici vizuini și cuiburi moderne, stilizate arhitectural.

BETON

Cîrtițele au găsit un izvor fierbinte. O să avem și apă caldă, copii.

MARIN

Strașnic! Eu o să-mi fac o grădină cu zmeură, mure, fragi și căpșuni. *(Toți lucrează aferați. Sună sirena.)*

BETON

Gata, pauză, copii! Mîncăm și ne odihnim puțin. Cine rămîne să păzească?

ANIȚA

Marinică e cel mai odihnit dintre toți.

MARIN

Bine, am să stau.

NUȘA

Să nu adormi, cum ești tu somnoros.

MARIN

Eu? Fiți fără grijă.

BETON

Ai grijă de betonieră.

NUȘA

De macara, de banda rulantă.

MARIN

(grav)

Bine. Și dacă vine cineva?

SEVER

Dai alarma. Bați clopotul ăsta, cu toată puterea.

MARIN

Așa o să fac.

(Pleacă toți.)

MARIN

(se plimbă cu un băț în mînă, ca o sentinelă)

Stai! E cineva pe-aici? A mișcat cineva?... Uf, ce-aș mai mînca un fagure de miere. Dar parcă o tufă de zmeură e rea? Ba e rea, că eu tre-

www.cimec.ro

buie să stau aici. N-am voie să plec. Și mi-e un somn! Ba nu, ba nu... Nu mi-e somn... Nu... mi-e... somn... mi-e somn... somn... *(Moțăie.)* Stai! Cine-i? Am adormit eu, copii? Da? Vai de mine! Ce să mă fac? Stați, am o idee! Uitați-vă, am să iau ața asta lungă, lungă, și am să mi-o leg de lăbuță. Bun. Un capăt vi-l dau vouă în sală. Cum vedeți că adorm... trageți de ață și... eu am să mă trezesc. Prindeți ața! Așa! Ce plictiseală să stai singur... Singur... Nu mi-e somn... Nu mi-e somn... Mi-e somn... Somn... *(Moțăie.) (Copiii trag de ață.)* ...Mulțumesc, copii. Să-mi spun o poveste ca să nu adorm. A fost odată... un urs... care avea o coadă mare, mare, mare, ca un... căscat... Și-i era tare, tare, tare somn... *(Moțăie din nou și copiii trag de ață.)* Cum? Da. Bine. Unde-am rămas? La coadă? Da... era o coadă mare la bilete, că se juca o piesă cu un urs căruia îi era tare... somn... *(Adoarme. Copiii trag de ață, dar... rămîn cu ața în mînă. Apare, cu un foarfece în mînă, mefistofelică, Vulpea.)*

AURORA

Am tăiat ața, ca să nu-l mai puteți trezi. Iacă, de asta n-are ursul coadă. Veniți încoace, încetișor.

(Vin Mitică și Gică, înarmați cu topoare.)

GICĂ

Ce, mă? Ce ne trebuie nouă curățenie de asta? Îi învățăm minte pe toți.

MITICĂ

Îi dăm gata.

AURORA

Stricați, stricați totul.

GICĂ

Uite-așa! Sfărîm totul...

MITICĂ

Praful să se aleagă! *(Sfărîmă căsuțele, care se desfac ca niște jocuri făcute din cuburi.)*

AURORA

Vine cineva. Ascundeți-vă.

NUȘA

Eram sigură. A adormit. Vai, ce e aici! Îngrozitor! Marinică, Marinică!

MITICĂ

Bună ziua, jupîniță!

NUȘA

Au! Voi ați făcut asta?

AURORA

Stai încet.

GICĂ

Sînt și eu pe-aici.

AURORA

Îmi pare bine că nu te-am mîncat atunci. Acum te-ai mai îngrășat, te-ai mai împlinit.

NUȘA

Eu... *(înfricoșată)* ajutor!

AURORA

Dacă mai strigi o dată...

www.cimec.ro

MITICĂ

Îți sucesc gîtul.

AURORA

Te mănînc crudă.

NUȘA

Stați... stați o clipă.

GICĂ

Ce, mă? Ce să mai stăm? S-o dăm gata odată.

NUȘA

Trebuie să vină și Ilie, iepurașul.

MITICĂ

Ăsta e al meu.

NUȘA

Și... și... Anița, veverița, cu o cofă de ghindă.

GICĂ

Ce spui, mă? Bravo, mă!

AURORA

Stați! Așteptați! Să ne ascundem și o să avem o pradă bogată.

Nușa se dă înapoi, cîte un pas, către un copac, unde se află butoanele și manetele de comenzi ale aparatelor tehnice.

AURORA

Eu stau aici după copac. *(Se așază pe banda rulantă.)*

GICĂ

Eu mă bag în butoiul ăsta. *(Intră în betonieră.)*

MITICĂ

Și eu stau în tufa asta. *(Intră sub macara.)*

NUȘA

Bine. Unu, doi, trei. *(Apasă pe butoane, pe manete, se aprind lumini, se dau semnale.)*

AURORA

Aoleo! *(Banda rulantă a suit-o în copac.)*

MITICĂ

Văleu! *(Macaraua l-a înhățat și l-a ridicat pînă sus.)*

GICĂ

(învîrtit de betonieră)

Ce-i, mă? Vai de mine, mă! Săriți, mă!

(Nușa bate clopotul)

MARIN

(se deșteaptă)

Ce-i, Nușa? Ce-i gălăgia asta? Vai, ce-a fost aici? *(Se uită sus.)* Mitică și Aurora! Bună ziua. Cum ați ajuns acolo?

MITICĂ

Cu elicopterul. Dă-ne drumul! Te rog! Dă-ne drumul! Nu-mi place să zbor.

AURORA

Coboară-mă, te rog. Au să se-ncurce copiii dacă o să vadă vulpea în copac și corbul pe jos.

GICĂ

Ce, mă? Opriți, mă! Am amețit de tot.

www.cimec.ro

MARIN

Nu le da drumul. Nu le da drumul.

AURORA

O să fim buni. N-o să mai facem răutăți.

MARIN

Copii, să le dăm drumul? Nu! Asta spun și eu.

(Vin celelalte animale.)

BETON

Îngrozitor! Totul a fost distrus.

ANIȚA

Sîntem pierduți! Cum s-a întîmplat?

MARIN

Eu... eu...

NUȘA

Uitați-vă la ticăloși. Ce să facem cu ei?

MARIN

Vă rog, știu eu... Ira, Ira!

IRA

Cine mă strigă? Iar nu ești la școală?

MARIN

Ia te uită, sus, în copac.

IRA

O vulpe, un lup și, aici, un porc mistreț.

MARIN

Ia-i dumneata!

IRA

N-am plasa la mine. Și unde o să-i pun? Da, da. Știu. Facem o menajerie pentru copii. Să-i vadă în cuști. Dați-i jos.

NUȘA

Imediat. *(Vulpea și lupul sînt dați jos, porcul iese din betonieră.)*

IRA

(îi ia de urechi)

Veniți cu mine, răilor. La locul vostru. În cușcă. *(Îi duce afară.)*

BETON

Așa pățesc toți acei care fură și strică munca cinstită.

NUȘA, ANIȚA

Și noi?

MARIN

Și.. noi?

BETON

Nu mai avem nici o putere. Numai oamenii sînt meșteri grozavi.

NUȘA

Totul s-a terminat.

IRA

Nu s-a terminat nimic. Veți avea cele mai frumoase căsuțe. Părinții noștri au hotărît să vă ajute și...

(Intră în scenă cîțiva oameni care, într-un ritm rapid, fac un mic rai al animalelor, după care pleacă...)

www.cimec.ro

Nu vom tăia nici toată pădurea, iubim lumina ei, umbra ei.

(Vine în față. Se aude un cor de copii.)

Copiii de la Creșa nr. 1. *(Arată spre sală.)* Prietenii voștri. Au să vă aducă alune și morcovi, nuci și zmeură. O să se joace cu voi. O să facă un „colț viu" la voi la școală. Vreți să-i vedeți de aproape? Poftim! Urcați pe scenă. Așa. Vedeți? Nu mușcă, nu zgîrie, sînt animale bune. O să aveți grijă de ei? Pe cei răi i-am pus bine la păstrare.

(Se vede cușca în care se află Gică, Mitică și Aurora. Din fundul sălii, vine un cetățean în halat alb și cu un clește enorm în mînă.)

DENTISTUL

Tovarăși, cine-i bolnavul? Pe cine-l doare dintele? Unde-i?

REGIZORUL

Nu mai e nevoie. I-a trecut.

DENTISTUL

Cu ce? A luat piramidon?

REGIZORUL

Nu. A ascultat o poveste... Dar de fapt...

VOCEA LUI RADU

De fapt, dintele nu mă durea chiar... chiar așa de tare... Eu voiam mai mult povestea...

REGIZORUL

Știam eu. Dacă-l durea de-adevăratelea, nu l-ați fi văzut niciodată la teatru. Ar fi stat toată ziua la coadă, la Dentara. A ascultat, așadar, o poveste...

DENTISTUL

Ce poveste?

MARIN

Povestea mea.

O poveste despre o pădure,
Plină de lumini și umbre,
În care poveștile dorm pe crengi,
Ca niște fructe de aur,
Ca niște fructe pe care ai voi să le culegi,
Care te roagă, ele, să le culegi.

DENTISTUL

Atunci?

REGIZORUL

Pe băiatul din banca a doua nu-l mai dor dinții... Așa că... Beno... fii bun, te rog...

BENO

(vine cu gongul și semnalizează)

Bang... bang — bang...

MARIN

Adică?

BENO

Povestea s-a terminat. Nu vă îngrămădiți la garderobă. La revedere, copii. Laie, Laie, muzica!

C O R T I N A

www.cimec.ro

ÎNSEMNĂRI DESPRE FUNCȚIA EXPRESIVĂ A DECORULUI

Din sistemul de imagini, care constituie spectacolul de teatru, publicul ia contact, în primul rînd, la ridicarea cortinei (ba uneori chiar la intrarea în sală, dacă spectacolul a fost conceput fără cortină), cu imaginea plastică — decorul

Scena reprezintă — așa își începe de altfel și autorul opera dramatică — o casă, un interior, o sală într-un palat, un colț de stradă, puntea unui vapor sau orice alt loc, undeva în lume și cîndva în timp, uneori chiar „în zilele noastre". Această introducere în atmosferă înlesnește spectatorului primul pas spre universul de idei și sentimente conținut de lucrarea dramatică, primul pas spre cunoașterea lumii spirituale a eroilor, deschizîndu-i drumul către înțelegerea mesajului autorului, pe care regia, actorii și toți ceilalți factori ai spectacolului au misiunea de a i-l comunica. Concentrată într-un decor unic, sau desfășurată în locuri diverse, în planuri succesive sau simultane, acțiunea dramatică are nevoie de cadrul plastic concret al decorului pentru a-și dovedi viabilitatea și veridicitatea. Căci adevărul artistic este totdeauna concret, oricît de largă ar fi sfera generalizării sale. „Viața spiritului uman" pe care spectacolul de teatru o exprimă are tot atîta nevoie de coordonatele de spațiu și timp, ca și viața omului dinafara scenei. În afara acestor coordonate nu poate exista viață, nu poate exista adevăr.

Se înțelege, așadar, de ce decorul, expresie plastică a acestor coordonate, joacă un rol atît de însemnat în spectacol.

Se înțelege, de asemenea, de ce decorul nu poate avea o existență independentă, în afara universului exprimat de opera dramatică, în afara sistemului de imagini care este spectacolul de teatru. Parte componentă a acestuia, decorul se încadrează organic în unitatea lui artistică, în strînsă dependență față de ideile operei dramatice, de stilul ei, de concepția integrală a spectacolului — în ultimă instanță, de concepția regizorală. Munca pictorului-scenograf, muncă creatoare, în care personalitatea artistică a făuritorului de imagini se manifestă cu putere, este condiționată — și nu îngrădită — de o seamă de factori, între care factorul ideologic este cel determinant, iar cel tehnic nu este deloc neglijabil. Pornind de la conținutul de idei al operei dramatice, contribuind, prin mijloacele imaginii plastice, la exprimarea acestui conținut, pictorul-scenograf, colaborînd strîns cu regizorul, are în vedere în același timp condițiile tehnice specifice ale scenei, precum și necesitatea de a organiza spațiul scenic astfel încît să înlesnească evoluția jocului actorilor, creîndu-le condițiile unei trăiri organice a personajelor, într-o ambianță prielnică.

www.cimec.ro

Fără a avea pretenţia unei teoretizări sau a descoperirii de noi Americi în problema decorului de teatru, am ţinut să amintesc aceste adevăruri elementare, pentru ca în lumina lor să putem arunca o privire asupra unora din spectacolele stagiunii încheiate şi să putem desprinde astfel unele aspecte semnificative ale scenografiei noastre actuale.

În ultimii ani, teatrul nostru a cîştigat poziţii importante în bătălia împotriva naturalismului. Decorul încărcat, copie „fidelă" şi totuşi inexpresivă a realităţii, construcţiile greoaie, abundenţa de frunze şi de tot felul de detalii nesemnificative se întîlnesc din ce în ce mai rar pe scenele noastre. A devenit evident faptul că „a exprima" nu înseamnă „a reproduce", şi că de multe ori, o îngrămădire de detalii care vor să spună totul sfîrşesc prin a nu mai spune nimic. Se caută noi mijloace pentru creşterea expresivităţii decorului, pentru încadrarea sa funcţională, organică, în spectacol. Se caută — deocamdată cu timiditate — dezvoltarea scenotehnicii şi folosirea celor mai noi cuceriri în acest domeniu, tot pentru mărirea capacităţii de exprimare a decorului. Se manifestă limpede tendinţa către un teatru poetico-tehnic, un teatru al efectelor de lumină şi al decorului dinamic, care să „joace" în spectacol ca un personaj activ, mesager al autorului.

Bineînţeles, aceasta nu este unica modalitate de expresie a artei scenografice în teatrul realist-socialist, în cadrul căruia îşi găsesc cîmp liber de manifestare o infinitate de moduri şi stiluri proprii diverselor personalităţi creatoare. Dramaturgia teatrului realist-socialist prezintă ea însăşi o pluralitate de genuri şi stiluri, care cer o tot atît de mare diversitate de mijloace de interpretare scenică. Poţi manifesta anumite preferinţe subiective faţă de unul sau altul dintre aceste moduri şi stiluri, fără a putea stabili — nici nu este necesar — superioritatea unuia asupra altuia. Rămînte doar a aprecia reuşita unei formule sau a alteia, în funcţie de gradul de expresivitate, de forţa ei de comunicare a adevărului vieţii.

Iată, de pildă, pe linia acelei tendinţe spre un teatru poetico-tehnic, despre care pomeneam, Teatrul de Tineret şi Copii a înregistrat anul acesta două succese incontestabile: *Prima întîlnire*, în decorurile lui Tony Gheorghiu şi regia lui Ion Cojar, şi *Marele fluviu îşi adună apele*, pusă în scenă de D. D. Neleanu în decorurile lui Paul Bortnovski.

Construită în stil cinematografic, din numeroase tablouri, secvenţe reprezentînd momente ale istoriei furtunoasei căsnicii a tinerei ospătăriţe Valia, piesa *Prima întîlnire* cerea în mod imperios un decor dinamic, de o mare mobilitate, care să ajute la desfăşurarea acţiunii, contribuind la reliefarea stărilor sufleteşti ale personajelor. Tony Gheorghiu a compus un decor în care se îmbină tehnica avansată cu poezia subtilă a imaginilor. Mişcarea alternată a celor două turnante, care succesiv aduc şi elimină din scenă elemente sugestive de decor, dă acţiunii dinamism şi acea curgere continuă caracteristică unei povestiri. În fundal, ecranele cu imagini colorate sugerează nu numai locul şi timpul acţiunii, ci transmit şi o anumită atmosferă, subliniază stările sufleteşti ale personajelor. Totul se leagă organic, imaginea plastică face corp comun cu interpretarea actorilor, care trăiesc, în spaţiul scenic, viaţa personajelor într-o ambianţă prielnică dezvăluirii marilor sentimente. Totul slujeşte ideea centrală a piesei, afirmînd înalta ţinută morală a omului sovietic şi o cuceritoare puritate sufletească.

În *Marele fluviu îşi adună apele*, decorul s-a integrat concepţiei regizorale, contribuind, cu mijloace simple, lipsite de ostentaţie, la realizarea unui spectacol agitatoric şi poetic peste valoarea textului dramatic. Cîteva elemente simple şi sugestive, puse în valoare de o abilă mînuire a luminii, completate cu unele proiecţii de grafică militantă, fără abuz, creează ambianţa scenică necesară desfăşurării unei vieţi profund dramatice, în cadrul unor evenimente de largă amploare socială. Lucrînd în strînsă colaborare cu regizorul, Paul Bortnovski a contribuit activ la realizarea unor momente de mare poezie în spectacol, dintre care amintim despărţirea Caterinei de copilărie, imagine plastică de o puternică forţă emoţională, scena de la închisoarea Doftana, plecarea Caterinei pe drumul nou, de luptă, arătat de meşterul Eliad, nunta Caterinei.

Cele două spectacole ale Teatrului pentru Tineret şi Copii reprezintă poziţii însemnate cucerite de teatrul nostru pe drumul spre expresivitate, spre poezia scenică eliberată de bolovanii greoi ai naturalismului, ferită şi de pericolul formalismului. Ele arată totodată avantajele unei tehnici de scenă perfecţionate, slujitoare devotată a ideilor operei dramatice.

www.cimec.ro

Un decor izbutit, pe linia expresivității, a realizat Erwin Kuttler pentru spectacolul *Ferestre deschise* de la Teatrul de Stat din Sibiu. Desenul amplu, reprezentînd cetatea Hunedoarei, servea drept introducere în atmosferă, pregătind spectatorul pentru cunoașterea unor oameni din zilele noastre. Interioarele diverselor apartamente din bloc dădeau contur social și psihologic locatarilor prin cîteva elemente caracteristice. Ingenios rezolvate au fost îndeosebi cîteva tablouri din actul II. Experimentul din uzină, atît de dificil scenic, a fost rezolvat pe calea sugestiei : un panou amplu, în spatele căruia se presupunea a se petrece întreaga acțiune experimentală, lăsa imaginația spectatorilor slobodă să închipuie aievea tot ceea ce vocea încordată a inginerului-șef Calistrat comanda. S-a dovedit astfel încă o dată că mult mai mult se poate spune sugerînd, decît arătînd. Scena a căpătat tensiune dramatică, convenționalul nu a împiedicat, ci a contribuit la realizarea veridicului, spectatorul a căpătat impresia puternică, convingătoare, a unei uzine în plină activitate, fără a i se arăta vreo mașină sub presiune. Plin de poezie și de forță sugestivă a fost și tabloul de pe malul lacului, din parcul bucureștean. O secțiune circulară într-un panou lăsa să se ghicească, mai mult decît să se vadă, un colț de parc, cu un pod peste o apă ale cărei vibrații verzui erau sugerate printr-un ingenios joc al luminii. Din păcate, imaginea plastică de ansamblu a spectacolului era știrbită din pricina unor defecțiuni ale tehnicii de scenă, care împiedica schimbarea rapidă a decorului. De asemenea, cadrul strîmt al scenei sibiene n-a îngăduit compunerea fățadei blocului cu cele șase ferestre-apartamente. De aceea, unele din cerințele textului dramatic n-au putut fi îndeplinite decît parțial. Simultaneitatea unor momente de viață din cadrul blocului s-a transformat în succesiune, ceea ce a răpit din dramatismul unor scene ; succesiunea rapidă a unor instantanee din uzină și dinafara uzinei, în actul II, a fost întreruptă de pauze prea lungi, iar unitatea de interese și aspirații a locatarilor blocului, care în actul III formează un adevărat colectiv de viață socialistă, nu izbutește să se închege pe deplin, din aceeași pricină. Valoros în ansamblul său, datorită îndeosebi muncii regizorului Mihai Dimiu cu actorii, care au pus în valoare, printr-o interpretare veridică, convingătoare și emoționantă, conținutul nou de viață al piesei, spectacolul *Ferestre deschise* semnalează în același timp necesitatea introducerii unor perfecționări în tehnica de scenă a unor teatre, pentru satisfacerea integrală a exigențelor spectatorului contemporan.

De o cu totul altă factură, conform cerințelor textului, este decorul spectacolului *Celebrul 702* al Teatrului de Comedie din București. Pictorul Al. Brătășanu, în colaborare cu regizorul Moni Ghelerter, a compus un decor expresiv, cu caracter sintetic. Celula închisorii Sing-Sing, în care își trăiește aventura tragicomică deținutul 702, se profilează pe un fundal amplu, reprezentînd orașul capitalist tipic. Fără a-și modifica liniile esențiale, decorul evoluează odată cu personajul, purtînd în actul II mărturii ale „celebrității" acestuia, pe care le pierde odată cu revenirea lui Cheryl la trista situație a condamnatului la moarte. Uriașii oameni-sandviș din actul II joacă rolul unei cortine vii, elocvente, în armonie cu fondul de idei și stilul de pamflet al piesei.

S-a vorbit mult, în ultima vreme, la noi, despre decorul convențional, opunîndu-se decorului care reproduce realitatea și care se pretinde „realist". Mai întîi, unul nu-l exclude pe celălalt. Decorul, și în general arta teatrului, presupune o convenție stabilită între scenă și spectator. Există însă o mare deosebire între decorul care încearcă să reproducă, să copieze realitatea, și decorul care încearcă să exprime esența acesteia, prin elemente sugestive. Cele mai reușite decoruri din ultima vreme, în teatrul nostru, au fost tocmai acelea care au încercat să sugereze, prin elemente caracteristice, un anumit mediu de viață, determinat în timp și spațiu, mergînd pe linia unei esențializări cît mai profunde, în strînsă dependență de ideile și stilul operei dramatice, urmărind tocmai punerea în valoare a acestora.

Atunci însă cînd pictorul-scenograf s-a abătut de la acest principiu de bază, al slujirii textului în concordanță cu conținutul și forma acestuia, am asistat la spectacole în care unitatea ideologică-artistică era tulburată, iar claritatea mesajului nerealizată.

În spectacolul *Cînd scapătă luna*, pus în scenă de Vlad Mugur la Teatrul Național din București, ideea înfiripării primelor nuclee de luptă revoluționară în țara noastră, sub influența Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, s-a pierdut în faldurile imenselor draperii cenușii în care pictorul Tody Constantinescu a

www.cimec.ro

îmbrăcat întregul spectacol. O stilizare excesivă, pînă la abstractizare, a decorului, căruia i s-a imprimat un caracter monumental, vag generalizator, a golit spectacolul de contururile concret-istorice, necesare, și, în ultimă instanță, i-a răpit o bună parte din conținutul său de viață. Nu întîmplător scenele cele mai reușite au fost cele din casa generalului, unde și decorul, nu numai stilul de joc al actorilor (Ion Finteșteanu și Tanți Cocea), exprima realitatea prin mijloace mai concrete.

Acum cîțiva ani, Tody Constantinescu a creat un decor de o mare forță poetică pentru spectacolul *Domnișoara Nastasia*, pus în scenă de Horea Popescu la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Poezia tristă a decorului se integra armonios în ansamblul spectacolului, contribuind prin forța imaginii plastice la reliefarea activă a mesajului unei lumi de aspirații înăbușite.

În *Cînd scapătă luna*, Tody Constantinescu a creat un decor „frumos" în sine, dar sumbru, aproape funebru, în afara ideii operei dramatice. În bună măsură, acest lucru se poate spune și despre decorul creat de el pentru spectacolul *Siciliana*, pus în scenă de Sică Alexandrescu. Fiind vorba de o comedie, a cărei acțiune se desfășoară în condiții foarte concrete de timp și de spațiu, decorul ar fi trebuit să exprime tocmai aceste condiții concrete. Dacă actului I îi reproșăm doar un convenționalism exagerat, actului II îi reproșăm totala lipsă de corespondență cu realitatea în care se presupune că se desfășoară acțiunea piesei. Închis în niște perdele colorate, specifice unei vile de pe litoral, decorul nu sugerează prin nimic că ne aflăm într-un sat, într-o ambianță, care exercită o influență puternică asupra conștiinței cel puțin a unuia dintre personaje, Fifi. Or, tocmai ținînd seamă de unele deficiențe ale piesei în ceea ce privește oglindirea unor aspecte noi ale satului nostru de azi, decorul ar fi trebuit să-și spună cuvîntul, sugerînd spectatorului timpul și locul acțiunii. Plasată într-un decor „neutru", lipsit de putere de sugestie și de elementele concrete, caracteristice, acțiunea piesei se depărtează de viață, apropiindu-se de trăsăturile unui joc gratuit al fanteziei.

Am văzut în această stagiune și spectacole în care s-a manifestat vechea tendință, de îngrămădire a unor detalii și de reconstituire completă a realității, cu intenția de a crea „atmosferă" — de pildă în *Passacaglia*, pus în scenă de Liviu Ciulei în decorurile proprii, la Teatrul Municipal.

Aceeași piesă la Teatrul de Stat din Timișoara, a fost pusă în scenă de Emil Reus într-un decor esențializat, cu intenții simbolice, realizat de Virgil Miloia. Dacă în prima parte a spectacolului decorul a contribuit în mod pozitiv la punerea în valoare a textului, dînd posibilitatea realizării unor acțiuni care să sugereze insurecția, în afara casei Profesorului, în ultima parte regizorul și pictorul au exagerat pe linia simbolisticii și a materializării metaforei : actul III își desfășoară acțiunea avînd drept fundal o hartă a Romîniei, în care s-a deschis o fereastră (foarte materială, ca toate ferestrele), prin care trec steaguri roșii în șiruri, ca la manifestație. Prin excesiva materializare, imaginea plastică și-a pierdut forța de sugestie și de emoționare, devenind un rebus.

Lipsa unității artistice într-un spectacol începe adesea cu lipsa de colaborare între regizor și pictorul-scenograf, sau cu neconcordanța dintre munca unuia și a celuilalt. În acest caz, în scenă se creează o impresie de fals, de nefiresc, care se transmite imediat spectatorului. Vraja se rupe, puterea de convingere a spectacolului scade.

La Teatrul Național din Cluj, spectacolul *Surorile Boga* este pus în scenă de C. Anatol în decorurile lui M. Matcaboji. Decorul actului II înfățișează o secțiune în casa moșieresei Gorăscu, aflată la o răspîntie de drum, avînd ca fundal un desen reprezentînd un deal cu case, și presupunînd că prin culisa dreaptă trece șoseaua. Lucru curios, întreg acest exterior nu „joacă" în nici un fel în spectacol. Toată acțiunea se petrece în casa Gorascăi, iar coloanele motorizate ale hitleriștilor se scurg pe șoseaua aflată în culise. De ce a fost nevoie de acest exterior mort ? Aștepți mereu să se petreacă ceva și în această parte a scenei, dar în zadar.

O oarecare neconcordanță între regie și scenografie există și în spectacolul *Mariana Pineda*, pus în scenă de Geta Vlad la Teatrul Muncitoresc C.F.R. în decorurile Sandei Mușatescu. Linia austeră, de o mare sobrietate, a decorului exprimă în mod lapidar caracterul tragic al piesei, cerînd aceeași sobrietate reținută din partea actorilor. O parte a actorilor joacă însă într-un stil declamator,

www.cimec.ro

retoric, care contrazice linia decorului. Mai mult încă, regia n-a folosit în mod consecvent cercul alb de lumină în care scenografia a invitat-o parcă în mod deliberat să limiteze acțiunea piesei. Actorii ies și intră în cercul alb în mod haotic, anulîndu-i semnificația, ștergîndu-i contururile.

La Teatrul de Stat din Timișoara, contururile principale ale decorului lui Virgil Miloia pentru *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă indicau anumite semnificații, cu caracter adesea simbolic. Regizorul Ion Maximilian a amestecat uneori aceste semnificații, folosind același element de decor în sensuri diferite, ceea ce a dus la confuzie. Drumul care traversează scena, de pildă, părea să simbolizeze la început perspectiva vieții Caterinei, drumul de luptă al partidului ; acest drum a fost folosit însă de regizor și pentru personajele negative, și în diverse acțiuni de incidență, astfel încît semnificația sa inițială a dispărut. Folosit din nou pentru Caterina, n-a mai avut forța de sugestie pe care a avut-o la început.

O simbolistică primitivă a folosit Mircea Marosin în decorurile spectacolului *Primăvara*, pus în scenă la Teatrul „C. Nottara" de George Vraca. Combinînd elementele de decor din planul I, sărace și inexpresive, cu panouri pictate în stil aparent „agitatoric", M. Marosin a creat un decor hibrid, în care actorii nu s-au prea simțit la largul lor.

Cu totul neizbutit a fost și decorul conceput de același pictor pentru spectacolul *Ochiul albastru* la Teatrul Național din Iași. Îngrămădirea primitivă de stînci și pești din actul I, ca și toate celelalte elemente ale decorului din celelalte acte, la fel de primitive, arată că pictorul — care a realizat, anii trecuți, cîteva decoruri expresive, pline de fantezie — se află într-un moment de confuzie în ceea ce privește realismul decorului. Astfel de decoruri nu pot contribui la dezvăluirea lumii spirituale a omului nou, constructor al socialismului, ci cel mult la conturarea unei omeniri primitive, abia ieșite din negurile sălbăticiei. Este clar că pictorul n-a avut suficient în vedere, schițînd decorurile acestor spectacole, nici publicul căruia i se adresează, nici finalitatea spectacolului de teatru.

Condiția esențială a realizării unui decor, care să slujească la stabilirea comunicării emoționale între scenă și spectatori, este cunoașterea adîncă a vieții de către pictorul-scenograf și aplicarea acestei cunoașteri la realitatea specifică a operei dramatice. Nu poți realiza un decor, convingător, expresiv, pentru o piesă a cărei acțiune se desfășoară în cadrul marelui șantier de la Bicaz, dacă nu cunoști bine realitatea șantierului, pentru a-i surprinde în imagini plastice trăsăturile esențiale. Nu poți crea atmosfera unei piese inspirate din viața țărănimii colectiviste, dacă n-ai trăit în mijlocul colectiviștilor pentru a le cunoaște viața și problemele. Cum poți oare înfățișa imaginea unei uzine în toiul luptelor împotriva reacțiunii, sau în plină bătălie pentru creșterea productivității, dacă n-ai studiat în profunzime această realitate ?

Pictorul-scenograf este un factor responsabil al spectacolului, alături de regizor. Ca și regizorul, el trebuie să creeze în funcție de ideile operei dramatice, bazat pe o adîncă cunoaștere a vieții, o bogată documentare și o fermă poziție partinică. Spiritul de partid al pictorului-scenograf se afirmă în poziția sa față de mesajul piesei, față de spectatorii cărora li se adresează, față de lumea de idei și sentimente pe care o exprimă în imaginea plastică a decorului. Prin decor, pictorul poate afirma sau nega o anume realitate, poate — în mare măsură — atrage simpatia sau antipatia publicului față de lumea prezentată pe scenă.

În teatrul nostru contemporan, un teatru militant, pus în slujba educării comuniste a oamenilor muncii, decorul nu poate rămîne un element pasiv, descriptiv. El „joacă" în spectacol, acționînd prin mijloacele sale specifice asupra conștiinței spectatorilor.

În stagiunea încheiată, decorul activ, expresiv, funcțional, a apărut în mai multe spectacole. N-am pomenit decît cîteva, cu titlu de exemplu. Sînt pictori cu o activitate rodnică, despre care n-am amintit. Ar fi binevenită o analiză mai amănunțită a creației lor, pentru a li se urmări evoluția și a li se da sprijinul necesar în dezvoltarea celor mai bune trăsături ale talentului lor.

Esențial este — după părerea mea — faptul că scenografia noastră a dovedit, prin succesele de pînă acum, că are toate premisele dezvoltării pe linia creșterii expresivității și a eficienței sale ideologice și artistice.

Margareta Bărbuță

www.cimec.ro

NIKOLAI AKIMOV

PRINTRE NOI

În cursul lunii iunie ne-a vizitat țara N. P. Akimov, unul dintre animatorii de frunte ai teatrului sovietic, artist al poporului al U.R.S.S., prim-regizor și scenograf al Teatrului de Comedie din Leningrad. În decursul numeroaselor sale vizite prin teatrele din București, la întîlnirile cu oameni de teatru, actori, critici dramatici, la revista „Teatrul" și la A.T.M., călătorind împreună pe urmele turneului Teatrului de Comedie din București, am avut prilejul să-l auzim pe eminentul om de teatru relatînd din experiența sa artistică, schimbînd păreri și idei cu oamenii noștri de teatru, legate de aceleași probleme ale dezvoltării artei realismului socialist. Socotim de aceea util să comunicăm și cititorilor noștri cîteva din gîndurile sale despre teatrul zilelor noastre.

www.cimec.ro

Cum e şi firesc, numeroase întrebări s-au referit la dramaturgie, la textul ce stă la baza oricărui spectacol teatral.

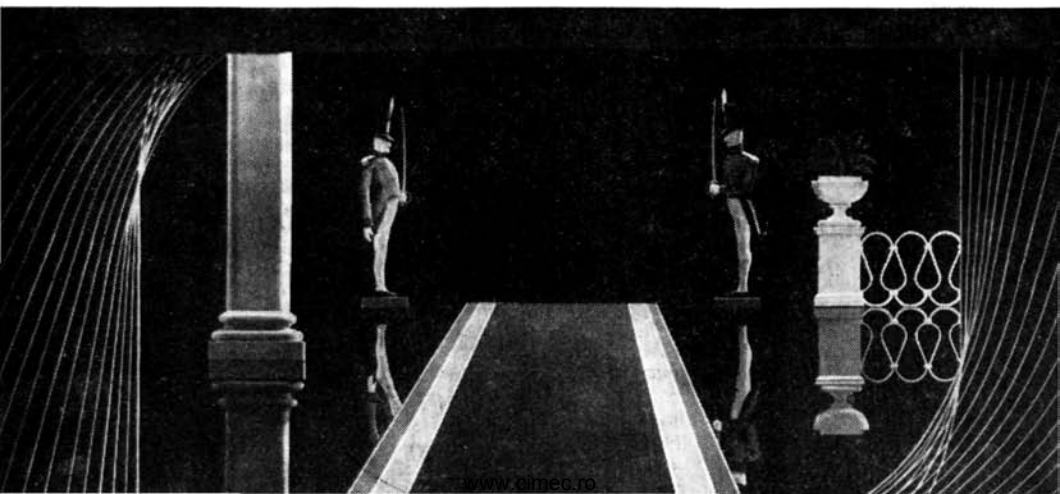
— Cred că una din cele mai importante cuceriri ale teatrului sovietic de azi — *a spus regizorul leningrădean* — este faptul că diverşi dramaturgi şi oameni de teatru stînd pe aceleaşi poziţii ideologice, şi avînd aceleaşi concepţii despre lume şi artă, realizează opere dramatico-literare diferite între ele, deosebite ca stil şi modalitate artistică. Este un fenomen foarte însemnat pentru dezvoltarea teatrului nostru, fiindcă se stimulează diversitatea de expresie a spectacolelor de teatru. Diversitatea de stiluri şi de metode de lucru în teatrele noastre oferă uriaşe posibilităţi dezvoltării diferitelor genuri teatrale. A fost o perioadă în teatru cînd se scriau foarte multe piese de un gen, aşa-zis, „neutru". În ele se găseau „viaţă de familie", „conflict", „eroi pozitivi", „negativi", din fiecare cîte puţin, iar piesele nu aveau nimic interesant, fiindcă se ocupau de prea multe lucruri deodată. Se şi asemănau toate între ele. Cred că spectatorii noştri vor avea numai de cîştigat, dacă vom cultiva în dramaturgie genuri diferite, dacă vom scrie comedii la care lumea se va prăpădi de rîs şi drame la care spectatorii vor plînge.

Un mare pericol în elaborarea schematică a pieselor îl aduce şablonul, clişeul dramatic. Clasificări în genul: piese „din viaţa clasei muncitoare", „din viaţa colhoznică", „despre intelectuali" mi se par nejustificate, bune numai în criteriul de clasare a filmelor documentare şi nu în arta vie a teatrului, care trebuie să reflecte viaţa în întreaga ei complexitate.

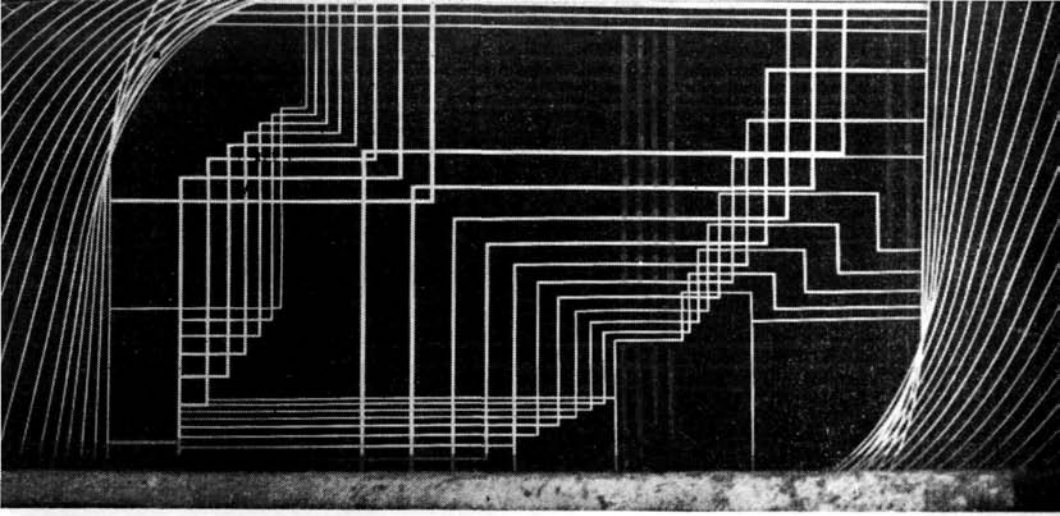
Cum văd eu dezvoltarea dramaturgiei originale? ...Un scriitor, un dramaturg, să zicem, dacă observă un fenomen interesant în viaţă, un lucru nou, specific noilor relaţii stabilite în societatea comunistă, ajutat de talent şi imaginaţie, negreşit va scrie o piesă care va aduce ceva nou în genul respectiv. După montarea ei la un teatru, un critic inteligent, analizînd-o, va sesiza ideea, elementul nou al piesei, clarificînd-o poate chiar şi autorului ei. După cîţiva ani, alţi critici inteligenţi, analizînd unele piese din epoca respectivă, vor ajunge la concluzia că în acea perioadă s-au scris un şir de opere despre viaţa de familie, despre lupta pentru pace etc., etc. Azi, din păcate, există şi un obicei anapoda: întîi stabilesc criticii ce piese sînt necesare, şi apoi, autorii le scriu. Unii află că unui anumit teatru îi trebuie o piesă despre colhozuri, altuia o piesă despre tineret, şi atunci, limitaţi de „temă", iau, voit sau nu, idei şi clişee din alte piese asemănătoare despre teme asemănătoare, şi predau o lucrare dramatică aparent nouă. Asta e ca şi cum un om tînăr şi-ar scrie mai întîi amintirile despre viaţa lui, şi pe urmă ar începe s-o trăiască.

Cred că în jurul fiecărui teatru trebuie să existe un colectiv de autori care să scrie anume pentru el. Nu-i neapărat nevoie ca aceştia să fie de la început scriitori profesionişti. Dar neapărat, oameni talentaţi, cu o bogată experienţă de viaţă. De asemenea, cred că trebuie să punem cît mai multe piese originale în

Schiţă de decor de N. Akimov pentru piesa „Labirintul" de Paolo Levi



www.cimec.ro



Schiță de decor de N. Akimov pentru piesa „Labirintul" de Paolo Levi

scenă. Așteptarea capodoperei ține în loc dezvoltarea dramaturgiei. Înainte vreme, orice piesă care era adusă la un teatru de comedie era comparată în mod obligatoriu cu *Revizorul*, și întotdeauna se ajungea la concluzia că *Revizorul* e o comedie mai bună! Dar capodopera ia naștere numai ca un punct culminant al dezvoltării dramaturgiei în epoca respectivă. Iar aprecierea critică exactă se poate face mai bine avînd în față perspectiva timpului. Asta e mai ales valabil la autorii de comedie, fiindcă nu întotdeauna contemporanii recunosc în asemenea autori, mari scriitori! Un exemplu pe care eu obișnuiesc să-l dau la această temă, care-mi este favorită, este Șvarkin, un autor de comedii, recunoscut destul de tîrziu de critica dramatică. Pe scurt, trebuie să recomandăm dramaturg'lor să se folosească din plin de dreptul lor și să scrie într-un mod cît mai propriu și mai original, avînd o legătură cît mai nemijlocită cu viața și cu teatrul.

În privința satirei... cred că trebuie lămurite, în primul rînd, obiectivele ei. Aceasta, pentru a ne preciza cerințele în fața genului. Schematizînd problema, ne apare limpede că satira își propune un lucru precis și limitat: să arate un neajuns oarecare din societate și să contribuie la înlăturarea lui. În nici un caz, nu putem pretinde satirei să reflecte societatea, viața, în întregime, în toată bogăția ei. Problema principală în satiră este poziția autorului în precizarea direcției atacului satiric, ca și reliefarea forțelor sociale, capabile să înlăture fenomenele negative vizate. Oricît de aspră ar fi satira, spectatorul trebuie să plece din sala de spectacol cu convingerea fermă că, în societatea noastră, fenomenele negative, rămășițe ale unei morale vechi, vor fi cu siguranță lichidate. Aici se află și deosebirea fundamentală dintre satira realist-socialistă și cea făcută de pe pozițiile realismului critic. Concluzia satirei într-o anumită literatură occidentală e că „așa nu se mai poate trăi" și că „în general, nu se mai poate trăi deloc".

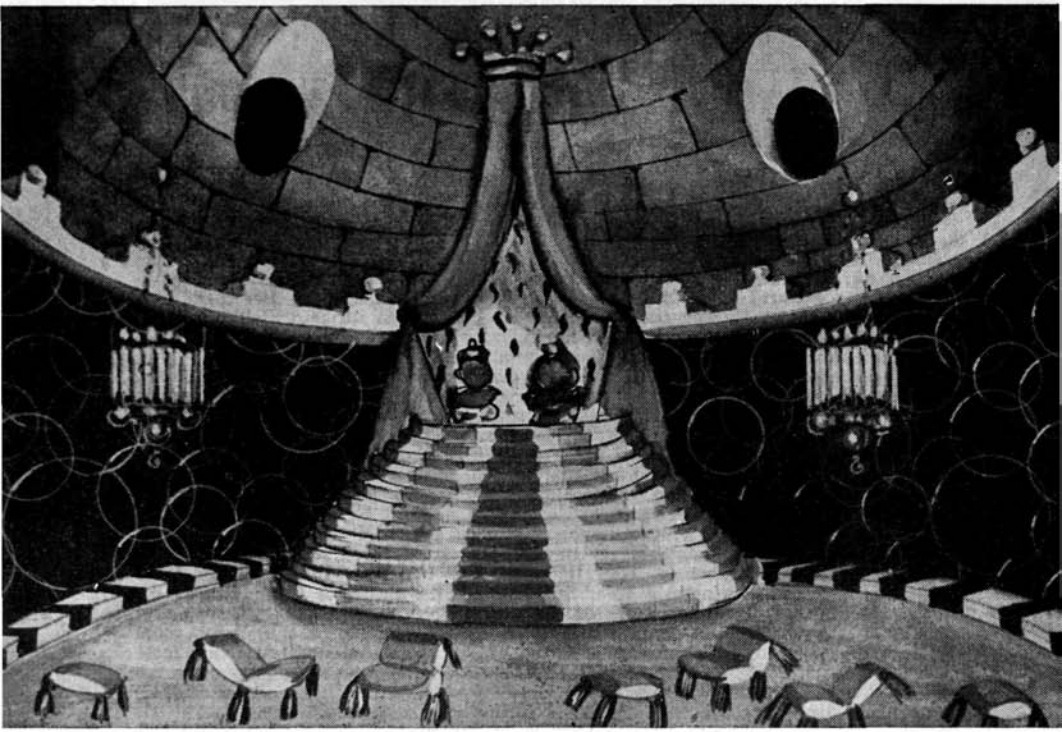
Satira nu poate fi considerată un gen în sine, ea este o direcție ideologică, ce se poate manifesta și în dramă, și în alte genuri teatrale, ca să nu mai vorbim de multitudinea formelor de expresie în genul comic. După cum ea poate lipsi din comedie! Bunăoară, din comediile lirice.

Rugat să vorbească despre munca sa de conducător al Teatrului de Comedie, Nikolai Akimov a spus:

— Mă aflu la Teatrul de Comedie din Leningrad din anul 1935, și, în pofida denumirii și a profilului nostru, nu jucăm numai comedii. Ar fi foarte dăunător pentru colectivul de actori să se unilateralizeze, jucînd numai într-un singur gen teatral. Care este particularitatea teatrului nostru? Probabil, cea care reiese din gustul nostru, și al meu personal. Îmi plac foarte mult comediile... bune, și

www.cimec.ro

de asemenea dramele profunde, tragice. Nu-mi place drama măruntă, sau, cum i se mai spune, „cotidiană". Poate că nu știu să pun în scenă o asemenea dramă; în orice caz, ea mă plictisește. Repertoriul nostru se împarte pe diferite genuri distincte, în care alternează, precum spuneam, comedia, farsa, satira, vodevilul și drama. În munca mea regizorală pornesc de la ideea că teatrul este o artă colectivă. Un regizor, chiar genial, nu poate realiza un lucru deosebit cu un colectiv mediocru. Colaborarea creatoare a regizorului cu colectivul de actori este un lucru elementar, dar poate cel mai important în reușita unui spectacol. Principala sarcină a regizorului este elaborarea unui plan propriu al spectacolului, care în nici un caz nu trebuie să se limiteze la logica textului. Planul propriu regizoral trebuie să fie mai profund și mai cuprinzător decît indicațiile autoru-



lui. Fiecare spectacol are nevoie de o stilizare regizorală proprie, și asta ține doar de regizor. Fiecare regizor, după descoperirea acestui stil propriu, trebuie să-l educe pe actor în vederea realizării lui concrete. Precum spuneam, actorii — cei mai apropiați colaboratori ai autorului — trebuie să contribuie cu idei la montarea spectacolului, să aibă o participare creatoare independentă. Numai atunci repetițiile vor constitui într-adevăr o etapă interesantă și eficientă în punerea în scenă a piesei. Atmosfera repetițiilor este un lucru extrem de important. Mă gîndesc îndeosebi la comedii. Pentru a realiza bine o comedie, la repetiții trebuie să domnească un climat... vesel! De asemenea, important pentru spectacol este ceea ce numesc eu gradul de specializare al actorului. Socot că repetata utilizare a actorului în același tip de rol îi distruge talentul și contribuie doar aparent la succesul spectacolului. Mi s-a întîmplat de multe ori ca,

www.cimec.ro

avînd nevoie de un anumit tip de actor într-un rol, să distribui un interpret cu mai puţină experienţă decît cel indicat, ca să menajez instrumentul de exprimare scenică al unui artist prea mult folosit în aceleaşi situaţii teatrale. Dezvoltarea multilaterală complexă a actorului depinde în cea mai mare măsură de regizor, de capacităţile pedagogice ale acestuia. Un actor nu poate juca mari roluri tragice dacă nu posedă, într-o măsură însemnată, simţul umorului, dacă nu şi-l dezvoltă chiar, după cum comicii trebuie să deţină o mare sensibilitate psihologică, un deosebit simţ al nuanţelor.

In decursul numeroaselor sale întîlniri cu oamenii de teatru, mulţi l-au întrebat pe N. P. Akimov, cunoscîndu-i deosebita activitate de scenograf (decan

Stînga : **Schiţă de decor de N. Akimov pentru actul III al piesei „Umbra" de Evgheni Şvarţ**

Dreapta : **Afiş de N. Akimov pentru „Scurtă convorbire" de N. Levidova**

al Facultăţii de scenografie a Institutului de arte plastice din Leningrad), cum decurge colaborarea dintre scenograf şi regizor în munca sa.

— Mi-am început activitatea în teatru ca scenograf — *a mărturisit N. Akimov* — şi numai peste zece ani am devenit regizor. Asta i-a încurcat foarte mult pe criticii dramatici, care au vrut întotdeauna să vadă în montările mele, pe regizor subordonat scenografului.

Acord o preţuire deosebită pictorilor-scenografi, nu fiindcă ei stau şi lucrează atunci cînd toţi oamenii din teatru dorm, ci fiindcă scenografia, această artă necunoscută teatrului secolului al XIX-lea şi la care nu renunţă teatrul secolului al XX-lea, are o importanţă deosebită în arta spectacolului.

www.cimec.ro

Decorul indică locul acțiunii, dar la asta „se pricepe" și decorul naturalist. Decorul trebuie totodată să indice și genul spectacolului. Iar la asta nu mai poate răspunde un decor naturalist. Piața Roșie din Moscova nu poate să apară în același fel, într-o comedie, într-o dramă și într-o tragedie, dar fotografia „naturalistă" a Pieței Roșii o arată aceeași. Scenografia trebuie să exprime, sintetic și funcțional, genul și stilul piesei și al spectacolului respectiv, în așa fel încît spectatorul întîrziat, care n-a citit programul, intrînd în sală, să-și dea seama imediat dacă-l așteaptă clipe de mare veselie sau o durere grea! Dincolo de fidelitatea față de gen și exprimarea stilului spectacolului, pretind scenografiei receptivitate față de stilul autorului. Desigur, aici intervine și fantezia subiectivă a pictorului-scenograf, iar verificarea practică o face publicul. Cînd decorul este un rebus, receptivitatea spectatorului se anulează. În America am văzut decoruri așa-zis moderniste, în care se putea monta orice piesă, de la tragediile antice, la revistă, dar cel mai bun lucru ar fi fost ca în ele să nu se fi montat nimic! Cît despre contemporaneitatea scenografiei, pictorii-scenografi trebuie să simtă ei înșiși actualitatea, în întreaga semnificație a acestui cuvînt, iar cei care nu o simt, să lucreze la... operă.

Akimov e în foarte mare măsură preocupat de aspectele tehnicii teatrale. De aceea l-am rugat să ne vorbească despre formarea cadrelor de tehnicieni ai scenei.

— Factorii tehnici au o importanță deosebită în spectacol, și lor li se cere un nivel înaintat de cultură, cunoașterea vieții și mult talent, ca și tuturor creatorilor spectacolului. Ideal ar fi ca în teatru, în toate posturile, de la director la garderobieri, să muncească iubitori fanatici ai teatrului respectiv. Înzestrarea teatrului cu oameni care sînt strîns legați de artă este un lucru extrem de folositor — aș zice obligatoriu. La Institutul de arte plastice din Leningrad, scenografia se studiază împreună cu tehnica scenei. Astfel, toți elevii mei care termină această facultate, pot lucra fie ca pictori-scenografi, fie ca tehnicieni în scenă. Bine și util ar fi ca toți cei care au o oarecare legătură cu scena, să fie și pictori. Astfel, în teatrul nostru, o elevă a mea, proaspătă absolventă a Institutului, răspunde acum de costume, în locul pe care-l ocupa înainte cineva care era foarte departe de artă. De asemenea, se predă acum la Institut, ca obiect special, tehnica iluminatului, încît, scenografii respectivi pot fi și maeștri de lumini.

Întrebat despre căile de dezvoltare a teatrului contemporan, Nikolai Akimov a răspuns laconic.

— Cred că fiecare teatru trebuie să aibă profilul său propriu și să și-l dezvolte într-un mod cît mai credincios sie însuși. Ce poate fi mai plictisitor decît să privești piese asemănătoare, la teatre asemănătoare. Diferențierea dintre teatre este una din condițiile dezvoltării lor. Formarea profilului fiecărui teatru stimulează dezvoltarea creatoare a regiei, a școlilor regizorale, a artei teatrale și, implicit, a dramaturgiei. Diversitatea creatoare a formelor artistice în unitatea de concepție a realismului-socialist reprezintă bogăția și forța teatrului sovietic contemporan, calea dezvoltării teatrului în general.

Mira Iosif

www.cimec.ro

DESPRE RESPECTUL FAȚĂ DE CLASICI

Articol scris special pentru revista „Teatrul"

de N. Akimov

regizor principal
al Teatrului de Comedie din Leningrad

Multe piese clasice încetează să mai trăiască pentru teatru și rămîn doar un bun al istoriei. Asta se întîmplă cînd conținutul lor nu-și găsește corespondent în viața contemporană, cînd eroii lor devin străini și de neînțeles pentru spectatorii de azi. Dar cînd în piese apar „teme eterne", ca dragostea, eroismul, sau cînd clasicii înfierează vicii care mai pot fi întîlnite și astăzi în caracterul unor oameni din jurul nostru, respectivele opere clasice întineresc din nou și emoționează spectatorii ca și cum ar fi fost scrise astăzi, și nu în urmă cu sute de ani.

Cînd am luat hotărîrea să includem în repertoriul teatrului nostru marea comedie a lui Gogol — *Revizorul* —, aceasta a trezit îngrijorarea conducerii administrative a teatrului. Mi s-a amintit că nu de mult Teatrul Academic de Dramă „A. S. Pușkin" a scos *Revizorul* de pe afiș, fiindcă publicul nu venea la spectacolul proaspăt pus în scenă (și în care jucau cei mai buni actori ai teatrului), ba mai mult: nici copiii nu mai veneau să asiste la matinee. Deși cele auzite corespundeau realității, nu puteam să admit că această comedie nu mai este actuală, că luarea de mită, servilismul, aventurismul ar fi vicii complet lichidate în lume, că spectatorul n-ar putea găsi în piesa lui Gogol nici un fel de ecou contemporan.

Din păcate, *Revizorul* nu este încă o comedie depășită, în măsura în care am dori acest lucru! Și, desigur, nu autorul este vinovat că geniala lui piesă a fost oarecum compromisă în fața publicului, ci cu totul altcineva. Ne-a fost limpede că problema responsabilității față de piesă trebuia rezolvată înainte de a începe montarea spectacolului.

Am constatat că în destinul marii creații a lui Gogol s-a produs o schimbare interesantă: că această comedie... și-a pierdut umorul, că ea a încetat să răsune

www.cimec.ro

pe scenă ca o comedie, chiar şi în spectacole interpretate de excelenţi actori de comedie!

Şi totuşi, citind şi recitind textul, deveneam tot mai convins nu numai că e genial, ci şi plin de umor, de un umor actual. Şi aceasta, fără nici un fel de „bunăvoinţă" faţă de calitatea lui „clasică". După un timp de gîndire, misterul a fost dezlegat şi încă într-un mod cu totul neaşteptat: cel mai mare prejudiciu adus marii comedii a fost însuşi respectul faţă de ea!

Studiind istoricul şi metodele punerii în scenă a *Revizorului*, în ultimele decenii, am înţeles că în fiecare teatru de seamă (adică în teatre ca acelea care au pus în scenă *Revizorul*), munca la spectacol a fost precedată de conferinţe pe teme de istoria literaturii, de rapoarte asupra istoricului scenic al comediei, de expoziţii care reflectau cele mai renumite montări, într-un cuvînt, colectivul de actori şi regia erau pătrunşi de conştiinţa faptului că *Revizorul* este o operă genială (ceea ce este adevărat), că are un conţinut deosebit de profund (ceea ce e de asemenea adevărat) şi că a pune în scenă *Revizorul* nu este o glumă, cu alte cuvinte... nu e de rîs (ceea ce este cu totul greşit).

Această concluzie, la care multe teatre ajungeau pe nesimţite, era tot atît de lipsită de sens ca şi a lua — din pur respect — un cal pursînge, nobil şi focos... drept automobil şi a-l hrăni cu benzină, în loc de ovăz!

Un atare respect ar duce calul la pieire, după cum, tot din respect, comedia *Revizorul* a fost trecută, treptat-treptat, în categoria dramei psihologice, discreditîndu-se astfel în faţa spectatorilor una din cele mai reuşite opere comice ale dramaturgiei universale.

Eu am încercat să fac o experienţă îndrăzneaţă: să montez *Revizorul* exact în genul în care a fost scrisă piesa, şi anume: în genul comediei.

Orice regizor care înţelege deosebirea dintre genurile de teatru ştie că montarea unei comedii presupune un proces de creaţie cu totul diferit de cel necesar unei drame: nu numai alegerea mijloacelor de expresie, concepţia asupra personajelor, alcătuirea distribuţiei, dar şi atmosfera repetiţiilor trebuie să se subordoneze genului respectiv.

Dacă regizorul comediei se va limita doar la transpunerea conştiincioasă a textului în limbaj scenic, dacă nu-şi va însuşi umorul autorului în măsura în care toate soluţiile regizorale, toate indicaţiile date actorilor (sau măcar o parte din ele) să poarte amprenta unui umor pur scenic, independent de cel din text, atunci acel regizor nu va putea niciodată pune în scenă o comedie, nici măcar satisfăcător.

Noi ne-am străduit să lucrăm spectacolul *Revizorul* în acest spirit, fără a ne fixa drept ţel o transformare radicală a piesei, sau găsirea unor soluţii regizorale ieşite din comun, deosebit de originale.

Încredinţarea tuturor rolurilor principale unor actori care posedă în mod deosebit simţul umorului, ca V. Uskov, artist al poporului (Primarul), I. Zarubina, artistă a poporului (Anna Andreevna), M. Trofimov, artist emerit (Hlestakov), C. Filippov, artist emerit (Osip), V. Karpova (Maria Antonovna), a contribuit la desfăşurarea repetiţiilor într-o atmosferă plină de veselie şi de „găselniţe", sugerate de toată lumea.

Ne-a preocupat în mod deosebit ritmul spectacolului, ritm subordonat şi el genului. Drept urmare, fără a tăia din text, am scurtat durata spectacolului nostru cu aproape o oră faţă de cele montate în alte teatre.

De trei ani de zile, *Revizorul* nu părăseşte afişul teatrului nostru. Sînt ferm convins că piesa nu a pierdut nimic din profunzimea conţinutului său de idei, că autorul trezeşte publicului nostru un respect tot atît de mare ca şi în precedentele montări, cu deosebirea că, la noi în sală, respectul spectatorilor se exprimă în modul cel mai preţuit de autorii de comedie: prin hohote de rîs, prin atenţie încordată şi, în sfîrşit, prin aplauze furtunoase, reacţie foarte importantă într-un spectacol.

Nu mă îndoiesc că geniala comedie a lui Gogol poate fi pusă în scenă şi jucată mai bine decît am făcut-o noi, dar sînt profund convins că aceasta se poate realiza numai mergînd pe aceeaşi linie principială, şi anume, pe baza înţelegerii faptului că şi cea mai genială comedie trebuie să rămînă... comedie! Altfel, pierzîndu-şi genul, se va transforma într-o piesă anostă şi învechită, va dispărea de pe scenele noastre şi va rămîne doar în manuale şi în rafturile prăfuite ale bibliotecilor!

www.cimec.ro

Aspecte de la faza orășenească a celui de al VI-lea Concurs al formațiilor artistice de amatori

Stînga :
Colectivul brigăzii artistice de agitație a uzinelor „Tudor Vladimirescu", înainte de începerea spectacolului „O lecție de mecanică"

Dreapta :
Moment din spectacolul brigăzii artistice de agitație a Spitalului nr. 9 — București

Imagine din spectacolul prezentat de echipa brigăzii artistice de agitație a Casei de cultură „Grivița Roșie"

www.cimec.ro

Regie în slujba textului sau demonstrație de regie ?

„CUM VĂ PLACE" DE SHAKESPEARE, PE SCENA TEATRULUI MUNICIPAL *

Așteptam cu nerăbdare ultima premieră a Municipalului cu piesa *Cum vă place*. Două erau motivele principale, într-un fel condiționate unul de altul, care ne trezeau interesul: în primul rînd, faptul că teatrul din Schitu Măgureanu mai avusese în repertoriul său cunoscuta comedie shakespeareană, cu cîteva stagiuni în urmă. Fusese o montare neizbutită, lipsită de gîndire adîncă, ca și de preocuparea de a fi altceva decît un simplu divertisment amuzant, cu accente pastorale; în al doilea rînd, noua transpunere scenică fusese încredințată talentatului regizor Liviu Ciulei.

Cum vă place, una dintre cele mai strălucite comedii shakespeareene (care face parte din comediile luminii, ce încheie ciclul elizabethan al operei lui înaintea celui iacobin), ridică în fața oricărui director de scenă grele probleme de transpunere. Comedie cu puternice elemente satirice și, în același timp, meditație filozofică profundă, gravă chiar pe alocuri, ea a fost scrisă într-o vreme tulbure a istoriei Angliei, epocă pătrunsă de aprige lupte pentru putere, în care precum-

*) Data premierei : 20 iunie 1961. Regia : Liviu Ciulei. Decoruri : Liviu Ciulei. Costume : Ion Oroveanu. Muzica : Theodor Grigoriu. Coregrafia : Oleg Danovski. Distribuția : Mircea Baștа (— Ducele surghiunit ; — Frederic, uzurpatorul, fratele ducelui) ; Nicolae Gafton — solist al Filarmonicii de Stat „George Enescu" (Amiens) ; Liviu Ciulei (Jacques) ; Mircea Block și Geo Dimitriu (Pajii ducelui în surghiun) ; Octavian Cotescu și Dinu Dumitrescu (Un nobil din suita ducelui) ; Simion Hetea (Le Beau, curtean în slujba lui Frederic) ; Marius Pepino (Charles, atlet luptător) ; Gh. Novac (Prietenul lui Charles) ; Petrică Gheorghiu (Oliver) ; G. Oancea (Jacques) ; Victor Rebengiuc (Orlando) ; Adrian Georgescu (Adam) ; Gh. Petreanu (Denis) ; Dorin Dron (Tocilă, un clovn) ; N. L. Botez și I. Teodorescu (Sir Oliver Martext, preot) ; Petrică Vasilescu (Corin) ; Dumitru Furdui și Radu Cristea (Silvius) ; Mihai Butnaru (William) ; Clodi Bertola (Rosalinda, fiica ducelui surghiunit) ; Ileana Predescu (Celia, fiica lui Frederic) ; Rodica Suciu (Phebe) ; Ana Negreanu (Audrey) ; Marius Bușulescu, Emil Reisenauer, Isabela Gabor, Maria Ciortea (curteni la curtea lui Frederic) ; Aurora Șotropa (Doamna de companie) ; Mircea Gogan, Vasile Boghiță (slujitori la curtea ducelui Frederic) ; Alex. Martinescu (Un croitor) ; Gh. Donciu (Piticul ducelui Frederic). Corpul de balet al Teatrului de Operă și Balet.

www.cimec.ro

Scenă din actul I

păneau arbitrarul și samavolnicia. *Cum vă place* pune la stîlpul infamiei pe ducele uzurpator și samavolnic și apără idealul de libertate și frumos, atît de scump omului Renașterii, al cărui strălucit reprezentant a fost, printre alții, marele Will.

Chiar documentele vremii vorbesc despre „gravitatea" cu care a fost primită această comedie, tocmai datorită faptului că în cursul reprezentării ei, prin vălul spumos al reveriei lirice și al comicului buf, prin mrejele poeziei, străbăteau săgețile satirei. Prin Jacques, supranumit și Melancolicul, pe de o parte, și prin bufonul Tocilă, pe de altă parte (într-o oarecare măsură, chiar și prin bătrînul Adam, interpretat la prima reprezentare a piesei de însuși Shakespeare), *Cum vă place* a apărut ca un pamflet satiric la adresa lumii de la curtea uzurpatorului, la adresa despotului ei, a clerului și a misticismului propagat de el.

„Ciudățenia" acestei opere shakespeareene stă tocmai în aceea că, deși ca ton general se păstrează la diapazonul comediei — al unei comedii de dragoste, pline de poezie și lirism —, ea este împletită cu o filozofie profundă, o meditație lucidă, și lasă să răsune chemarea gravă spre libertate, spre adevăr și dreptate socială. Pe măsură ce o citești, îți concentrezi atenția, aproape involuntar, asupra a două personaje, care exprimă substanța piesei, gîndul autorului: Jacques și Tocilă. Prin ei, în special, profundul mesaj umanist al textului răsună puternic, conferindu-i și azi valoarea și valabilitatea.

Cum prima realizare pe scena Municipalului cu această piesă era de fapt o... nerealizare, așteptam cu îndreptățire noua aducere a ei pe scenă. Cu condiția însă ca sensurile adînci să fie de astă dată puse în lumină, în spiritul contemporan ce tre-

www.cimec.ro

buie să stea azi la baza oricărei transpuneri scenice.

În sala Teatrului Municipal, de cum intri la spectacol, privirea ți se oprește asupra unei neobișnuite construcții ce ocupă scena și arlechinul. Un prosceniu prelungește spre sală locul de joc, arlechinii sînt îmbrăcați într-un decor pictat cu loji și spectatori („lumea bună" a vremii). Există și o lojă destul de mică și incomodă, agățată deasupra intrării în scenă (aci s-a respectat adevărul istoric), rezervată orchestrei, alcătuită din vreo patru instrumentiști. Spectacolul începe. Și primul sentiment pe care îl ai este că regizorul (totodată scenograf și interpret) a căutat să aducă ceva din cadrul teatrului elizabethan, chiar și din scena (scena și nu scenografia) lui „Globe" — unde va fi văzut pentru prima oară lumina zilei *Cum vă place*. Aveam presentimentul că regizorul Liviu Ciulei ar încerca o reconstituire. De aceea, mă temeam de rezultate (și de eficiența totodată a unui spectacol documentar). În primul rînd, pentru că, asemenea tuturor reconstituirilor, un astfel de spectacol poartă în sine riscul ca, în loc de a privi creația shakespeareană cu ochiul nostru de azi, s-o îmbrăcăm nu numai în veșmintele epocii, dar să-i păstrăm și limitele, ignorînd ceea ce evoluția societății a adăugat și adaugă mereu oricărei opere ce dăinuiește: perspective noi.

Pe măsura desfășurării spectacolului de la Municipal, am înțeles însă că nu este vorba de o reconstituire, ci de o încercare de a prezenta într-un fel nou și original textul shakespearean. Desigur, nu-i putem contesta lui Liviu Ciulei faptul că, în viziunea sa, a urmărit să valorifice sensurile lui satirice. Dimpotrivă, ele sînt prezente pe întreg parcursul spectacolului, mergîndu-se pînă la măști cu expresie grotescă. Dar pînă la urmă se păstrează doar intențiile exprimate prin forme (măști), pierzîndu-se ideile (tălmăcirea sensurilor textului). Și acestea se pierd, pentru că, propunîndu-și o caracterizare prin interpretare și costum a personajelor, regizorul a scăpat din vedere un factor de primă importanță: stabilirea relațiilor dintre acestea, precum și o clară împărțire a lumii din piesă. Căci, în zadar costumul, peruca și masca vor să caracterizeze o lume dezumanizată și chiar caricaturală, o lume împotriva căreia autorul s-a ridicat, dacă aceste elemente sau argumente ale transpunerii se dovedesc a fi neconsecvent folosite, ba chiar greșit și chiar împotriva unora din personajele ce poartă mesajul principal al piesei (păstorul și oamenii din popor). Or, regia a folosit, și în privința lor, aceleași mijloace de costumare și grimă (deci aceeași caracterizare caricaturală), făcîndu-i, pe de altă parte, pe interpreți să joace și într-o manieră ce a pus respectivele personaje într-o lumină ridicolă, falsă.

Regia a mai urmărit ca intriga amoroasă să apară pe primul plan, subordonîndu-i totul, chiar și lumea curții cu intrigile și urzelile ei, trecîndu-se pe planul al doilea tocmai latura filozofică a operei (aceasta alterată la rîndul ei de concepția regizorală, care a optat, în privința purtătorilor filonului filozofic al piesei, pentru o caracterizare dominată de straniu și echivoc. Mă refer la Jacques, și chiar la bufon).

Nu vreau să spun că în opera bardului de la Stratford dragostea n-ar juca un rol de seamă. Dar dragostea tratată vodevilesc nu era proprie nici gîndirii, nici profunzimii, și nici concepției lui. Fie că a privit-o prin prisma tragică — ca în Romeo și Julieta —, fie în cadrul unei desfășurări comice, cum face aci, ea apare întotdeauna proiectată pe un cadru, într-o anumită împletire și conflict dramatic, din care se pot determina largi concluzii de ordin social, aruncîndu-se o lumină asupra unor stări din lumea și epoca lui.

Liviu Ciulei n-a intenționat, așa cum arătam mai sus, să facă o reconstituire, ci un spectacol contemporan, folosind doar elemente, forma de prezentare din teatrul elizabethan. Ar fi fost deajuns un prosceniu, fie el chiar și adus peste patru șiruri de scaune în sală, dar cu o recuzită sumară, și pe această scenă *în stil elizabethan*), actorii s-ar fi cuvenit să ridice la proporții monumentale caracterele create de marele Will; ar fi trebuit, în primul rînd să redea freamătul · lăuntric al eroilor și al piesei. Și atunci, poate că n-ar mai fi fost nevoie de toată încărcătura de decoruri și perdele, de copaci și păduri, și de întreaga demonstrație de trouvaille-uri tehnice, cu coborîri de poduri și practicabile. Dar tocmai aceasta caracterizează, de fapt, spectacolul, care este, în primul rînd, o demonstrație de scenografie, urmată

www.cimec.ro

de costumație și grimă. Încetul cu încetul, în acest cadru, încep să dispară actorii și, odată cu ei, ideile textului. În cazul de față, important era, credem, ca urmărindu-se — într-o concepție absolut actuală — valorificarea ideilor prin personaje, să trăiască puternic tocmai eroii principali. În privința acestora, viziunea regizorală s-a dovedit de asemenea deficitară. Așa încît, ei nici nu s-au putut contura prea clar. Gîndit ca un factor de stimulare a divertismentului comic și numai atît, bufonul a fost lipsit de acea înțelepciune și haz popular, care-l caracterizează (aceasta fiind concepția lui Shakespeare despre rolul bufonului în întreaga sa operă dramatică). Interpretul lui Tocilă (Dorin Dron) s-a străduit să realizeze un ghiduș amuzant. El a purtat o mască (într-un fel, tot de curtean), dar n-a căpătat chipul acelui filozof popular ce rostește sever adevăruri la adresa unei lumi pe care o slujește constrîns, dar căreia îi prevestește sfîrșitul.

O altă deficiență s-a vădit în înțelegerea personajului Jacques. Liviu Ciulei a avut, de astă dată, o șovăială inexplicabilă. El a oscilat în redarea (de astă dată ca interpret) a lui Jacques, între straniu și confuz, intenționînd, probabil, să creeze un personaj „original" prin însăși nestatornicia liniilor cu care l-a caracterizat. Jacques este însă expresia gînditorului rinascentist, care se rupe dintr-o societate a cărei povară n-o mai poate suporta, are aspirații înalte și o mare spiritualitate, țintuiește cu sarcasm și luciditate despotismul și lumea retrogradă a Angliei de pe atunci. În meditația lui despre lume, Jacques îl anunță pe un alt mare gînditor, pe Hamlet, avînd certe afinități cu prințul Danemarcei. Nu are proporțiile lui, și, din punct de vedere dramatic, nu are amplitudinea acestuia, dar este strîns înrudit cu el.

Cu aceste două incertitudini, desigur că spectacolul lui Liviu Ciulei pierde în mare măsură latura filozofico-satirică a piesei. Ceea ce face ca cealaltă latură, comico-lirică, partea ei de dragoste și poezie, să-și accentueze caracterul de ireal, de fantezie, de poveste, desprinsă de vreo realitate. Introducerea unui balet, prezența muzicii îi dau caracter feeric, asemănător celui din *Visul unei nopți de vară*. Costumația grotescă și sublinierea grotescului în unele momente accentuează caracterul de comedie ușoară. Ceea ce și rămîne pînă la sfîrșit din întregul spectacol, care și-a pierdut pe drum o parte din text, din sensuri, deși replicile s-au spus (cu unele modificări ce se ascund sub denumirea de „adaptare" după traducerea lui Virgil Teodorescu).

Restul distribuției, slujit de interpreți nu întotdeauna potriviți rolurilor, ne-a părut de asemenea coplești în multe cazuri de scenografie și de propriile costume.

Cei doi duci — unul uzurpator, celălalt uzurpat — au fost interpretați de un singur actor, Mircea Baștа, care a vibrat mai aproape de cei în bejenie, cînd a fost mai cald, mai sincer și chiar mai expresiv. Dimpotrivă, semeția și grandoarea de duce la putere l-au jenat pînă la incomoditate.

Un singur personaj a fost erou, Orlando, și a izbutit să fie în același timp și o întruchipare modernă. Victor Rebengiuc a imprimat acestuia linia unui tînăr al vremii, spiritualizat, dar și gata să lupte pentru descătușarea lumii în care trăia. Actorul ne-a redat pe Orlando cu multă degajare și cu simțul măsurii (în afară de momentele cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale).

Surprinzător de crispat și de nepotrivit s-a comportat Petre Gheorghiu în Oliver, cel puțin atîta timp cît a fost o „mască" de curtean snob și parvenit. Către sfîrșit, cînd textul îi îngăduie să-și cîștige omenia, cîștigă și actorul pe planul artei interpretative.

Liviu Ciulei a vrut să încredințeze rolul ingenuei Rosalinda unei actrițe care s-o aducă pe scenă, în primul rînd, prin virtuozitate și printr-o bogată experiență actoricească. Dar Clodi Bertola (după mine, distribuită nepotrivit cu cerințele rolului, contrar calităților și structurii ei artistice) are o anume austeritate și o vibrație dramatică ce o indică mai degrabă pentru marile roluri de dramă, decît ca ingenuă de comedie shakespeareană. Experiența și talentul actriței ne-au asigurat în acest spectacol o lecturare onorabilă a partiturii respective, în așteptarea personajului, așa cum l-a imaginat autorul — și noi după el —, dar care a întîrziat, de astă dată, să ni se dezvăluie.

Am fost alături de Ileana Predescu (Celia) în supliciul ei desculț prin codrii Ardenilor, de la Municipal. Ne-au consolat totuși candoarea și frumu-

www.cimec.ro

seţea jocului ei, regretînd doar că în locul unei prezenţe, optimiste, ne-a lăsat să credem că în ea ar sălăşlui ceva straniu, ceva din tragica Ofelie.

În general, latura interpretativă în acest spectacol a creat sentimentul unei improvizaţii încercate de actori, dintre care unii nu sînt încă îndeajuns de experimentaţi pentru teatrul shakespearean. Jenantă a fost, de asemenea, alături de momente de joc modern, reţinut şi simplu, rătăcirea unora într-un teatralism faţă de care n-ar fi rău să amintim lecţia de actorie a aceluiaşi Shakespeare din Hamlet: „Spuneţi tirada, vă rog, aşa cum am rostit-o şi eu: cît mai viu şi curgător... Şi nu spintecaţi aerul cu mîna... Fiţi cît mai stăpîniţi. Chiar şi în noianul, în furtuna, ca să zic aşa, în vîrtejul pasiunii, trebuie să păstraţi o măsură care să mai domolească puţin sălbăticia..."

Încărcarea la care a recurs regia, atît în montare cît şi în scenografia propriu-zisă, s-a resimţit de-a lungul întregii piese, pînă la imaginea finală oferită publicului spectator. *Cum vă place* rămîne la Teatrul Municipal un spectacol experimental, în care nu ştiu dacă s-a urmărit, dar pînă la urmă s-a ajuns, din păcate, la o demonstraţie de regie şi scenografie în sine, în dauna textului.

Mircea Alexandrescu

Cronica

TURNEUL TEATRULUI „AL. DAVILA" DIN PITEŞTI

Tradiţia teatrală în Piteşti s-a creat odată cu... Teatrul. Un mic colectiv — la început — de actori inimoşi au pus bazele unui nucleu artistic într-un oraş în care numeroşii bogătaşi de odinioară nu se străduiseră să înjghebe Thaliei măcar un simplu acoperiş. Interesul faţă de teatru al oamenilor muncii, grija organelor de partid şi de stat din localitate s-au concretizat prin construirea unei săli bine utilate tehnic, elegante, centrale, care corespunde necesităţilor actuale.

Profilul spectacolelor piteştene se completează cu o secţie de estradă a teatrului de proză şi cu o secţie de păpuşi, care, toate împreună, prin frecvente turnee şi deplasări, deservesc regiunea Argeş, colindînd cu rîvnă oraşele, comunele, satele, în care duc o notabilă activitate de educaţie socialistă de la tribuna scenei.

După un număr destul de mare de ani, colectivul artistic al teatrului de proză a ţinut să se înfăţişeze publicului bucureştean, oamenilor de artă, criticilor, opiniei publice cu ceea ce a avut mai semnificativ în repertoriul său, cu personalitatea, deci cu *profilul său*. Un glumeţ spune că *faţa* unui teatru constituie profilul său.

Profilul înseamnă, în primul rînd, *repertoriu*.

Ce-au jucat piteştenii în stagiunea 1960—1961? Două piese sovietice, două piese romîneşti contemporane, o piesă scrisă de un autor bulgar şi o piesă clasică: *Un milion pentru un surîs* de A. Sofronov şi *Nila* de Salînski; *Apă vie* de S. şi N. Holban, *Oameni care tac* de Al. Voitin; *Din prea multă dragoste* de Cli-

www.cimec.ro

Xenia Beza (Ana Karagiova), Lidia Crețu (Iulia), Ion Dumitrescu (Boian Karagiov) în „Din prea multă dragoste" de Climent Țacev

ment Țacev și *Intrigă și iubire* de Schiller. De reținut, trei dintre aceste piese se reprezentau în premieră absolută: *Apă vie, Un milion pentru un surîs* și *Din prea multă dragoste*, trădînd o înclinație mai veche a teatrului pentru abordarea unor căi mai puțin bătute în ceea ce privește dramaturgia (aici și numai aici, din păcate, s-a jucat anul trecut, cu succes, și comedia regretatului Al. Kirițescu *Moș Teacă*).

Există un interes lăudabil față de problema repertoriului, la toate cele trei secții ale teatrului, încercări de lucru creator direct cu autorii și uneori chiar cu autori locali...

Regretăm de aceea absența din turneul efectuat la București a unei piese ca *Moș Teacă*; ea ar fi interesat neîndoios, în egală măsură, publicul și critica și ar fi apărut cu atît mai utilă pe afișul turneului, cu cît s-ar fi putut evita, astfel, măcar în parte, coincidențe de reprezentații cu cele ale teatrului din Botoșani.

***

Colectivul regizoral e compus din Virgil Sacerdoțeanu și Ovidiu Georgescu, aflați la primii ani ai activității lor teatrale.

Virgil Sacerdoțeanu a realizat unele spectacole vrednice de laudă; e un minuțios arhitect al eșafodajului dramatic, cu înclinații spre o vie mișcare scenică, folosind cu predilecție laturile comice (uneori tragicomice) ale unui text, cu o fantezie colorată, urmărind sublinierea clară a amănuntelor. Ovidiu Georgescu

www.cimec.ro

Ion Focşa (Vitali Kartaşov) în „Un milion pentru un surîs" de A. Sofronov

se opreşte cu precădere asupra descifrării limpezi a mesajului de idei al piesei, înlătură meandrele inutile, urmăreşte albia dramatică, preocupat în primul rînd de sensurile majore, educative, ale spectacolului.

Cum s-au manifestat aceste personalităţi diferite în spectacolele înfăţişate la Bucureşti ?

Din prea multă dragoste de Climent Ţacev e o piesă care caută să dezbată probleme de bază ale etcii tineretului, pledînd pentru un avîntat romantism revoluţionar, pentru responsabilitatea educaţiei comuniste în familie. În acest sens p esa are momente bogate în lirism tineresc, un umor adesea de bună calitate, sensul ei general fiind adînc educativ. Amestecul comicului cu trag cul nu se face însă omogen în piesă, de unde izvorăşte adesea un anumit caracter melodramatic.

Virgil Sacerdoţeanu nu a izbutit să evite în spectacol această tendinţă. În bună măsură, ansamblul actoricesc nu a fost omogen, el ilustrînd diverse tendinţe şi maniere, neunitar contopite într-un spectacol în care se face şi o risipă evidentă de patetism. Într-o insuficientă măsură au fost clarificate şi poziţiile personajelor pe „tabla de şah" a conflictului dramatic, ceea ce a făcut ca, pe alocuri, caracterul educativ ascuţit al textului să fie „dublat" de „vatelina" patosului melodramatic. În general, spectacolul nu a fost concludent şi nici pe măsura posibilităţilor regizorale reale ale lui Virgil Sacerdoţeanu.

Ovidiu Georgescu a fost prezent din plin în acest turneu, semnînd regia a patru spectacole diverse ca gen.

Cel mai valoros dintre ele e, fără îndoială, *Oameni care tac.*

Textul a răsunat limpede, în densitatea mesajului său ideologic, pe scenă s-au creat caractere, confl ctul a urcat gradat spre un final bine compus artisticeşte în ansamblul său. A fost evidentă aici munca dusă cu actorii (distribuţia spectacolului a cuprins şi pe actorii Al. Critico-Casapu şi H. Polizu-Zigu), care şi-au înţeles personajele. Totuşi, o uşoară monotonie, o „pastă" gri uniformă, turnată peste spectacol, i-au redus din dinamica, discuţiile purtîndu-se „au ralenti" (mai ales anchetele inspectorului Casapu), cu pauze lungi şi tăceri prelungite.

Tocmai teama aceasta de monotonie l-a făcut, poate, pe Ovidiu Georgescu să recurgă la unele „cîrlige" ieftine în amuzanta şi nepretenţioasa comedie *Un milion pentru un surîs,* care înfăţişează cu umor avatarurile unui soţ „tomnatic", cu pretenţii de cuceritor don juan. Ritmul precipitat, înclinaţia spre şarjă a unor interpreţi, care n-au avut suficientă încredere în umorul textului, au fost nepotrivite, deşi spectacolul are momente bine realizate (tocmai acelea unde actorii sînt în afara „găselniţelor"), cu o undă graţioasă de lirism şi unele compoz ţii închegate.

În spectacolul *Nila,* Ovidiu Georgescu a fost stăpînit de aceeaşi idee majoră : limpezimea în prezentarea datelor esenţiale şi a sensurilor textului dramatic. Spectacolul, mai ales în momentele de puternică tensiune dramatică, nu e lips t de patos revoluţionar ; el păcătuieşte însă prin faptul că interpreta principală

www.cimec.ro

(Eva Cristian) a înfățișat pe scenă o copie a interpretei bucureștene, și încă o copie limitată la elementele exterioare și artificioase, nepotrivite cu temperamentul său. Actrița ar fi putut afla resurse proprii unei interpretări, chiar dacă pe alte coordonate decît acelea ale unui patos clocotitor. Spectacolul e punctat pe alocuri și de note retorice care opresc iscarea unei reale emoții tragice.

Intrigă și iubire, fără a se ridica la nivelul unui mare spectacol, ne-a înfățișat o regie preocupată de mesajul piesei lui Schiller, căutînd să ducă actorii pe linia unei interpretări corecte (uneori însă mult prea cotidiene, lipsite de poezia flăcării romantice care justifică piesa și mai ales conflictul ei, și tocmai de aceea decalajul dintre rostirea simplă, obișnuită, a unor replici și împrejurările dramatice neobișnuite în care aceste replici erau rostite declanșa un rîs nedorit în sală). E evident că regizorul, în munca lui cu interpreții, a fost uneori depășit de greutatea rolurilor și i-a lăsat să puncteze doar ceea ce ar fi trebuit să exprime.

Ovidiu Georgescu, regizor laborios, preocupat să-și ridice măiestria, aplecat spre studiu și înțelegerea contemporană, partinică, a fiecărui text, ar trebui să dea frîu liber fanteziei și mai ales să aducă în spectacol acel dinamism care să înlăture monotonia, să-și creeze o personalitate distinctă, părăsind faza „corectă" și trecînd la căutări vii, creatoare. Evident, munca regizorală are în față piedica unui colectiv neomogen, în care — ca într-un cor nesudat — se aud cu precădere cînd glasurile unei „partite", cînd ale alteia. Înclinația spre retorism, un anume manierism emfatic al unor actori vîrstnici sînt în contradicție clară cu jocul actorilor mai tineri.

Îi lipsește teatrului din Pitești spiritul de echipă artistică (vezi Sibiu, Satu Mare), care să-i dea un profil real, o valoare artistică înaltă.

E desigur și vina regizorilor că nu s-a ajuns la o omogenizare artistică. Dar fluctuațiile mari de actori, de la an la an, au contribuit cu deosebire — negativ — la aceasta.

E semnificativ și numărul mic de actori — circa 15 — utilizați în roluri principale mai în toate spectacolele.

Dintre aceștia, Ion Focșa e un actor serios, preocupat de creațiile sale, dornic de a întruchipa personaje cît mai complexe, are finețe, un umor reținut și

Ileana Focșa (Luise) în „Intrigă și iubire" de Schiller

www.cimec.ro

(în afara unor excese în ridiculizarea eroului din *Un milion pentru un surîs*), compune personaje variate, deşi uneori e depăşit de forţa cu care ar trebui să exprime sentimentele.

Am remarcat apoi pe Miki Dem. Niculescu, prezent în mai toate spectacolele (Wurms, Axinte, Vladimir, Miki Stavinski), ceea ce e, fără îndoială, o performanţă. Tînărul interpret s-a maturizat artistic în ultimii ani, are forţă de expresie, siguranţă (uneori prea multă) şi o bună mişcare scenică. Nu a ajuns încă la cizelarea fină, la filigran, a rolului, pe care-l înfăţişează uneori în stare brută, de rocă; excesiva sa utilizare îl împiedică de a-şi diferenţia mai bine personajele. Const. Zărnescu a îndreptăţit şi el serioase speranţe în evoluţia sa artistică, excesiva sa folosire în spectacole de estradă i-a dăunat însă mult, şi regizorii nu sînt străini de stagnarea pe care-o manifestă azi acest tînăr talentat, de altfel, care joacă acum fals şi retoric (Ferdinand sau Feodor), „spunînd" rolul cu „bravura" unui tenor care cîntă la rampă, preocupat excesiv de fizicul său, în poziţia unuia care se află în faţa unui obiectiv fotografic. Insuficient îndrumat a fost şi un alt tînăr talentat — Adrian Grigoriu —, înzestrat cu o caldă sensibilitate şi un umor care aminteşte de Radu Beligan la începuturile sale, dar care nu şi-a înfăţişat gama posibilităţilor nici în *Din prea multă dragoste*, unde a şarjat exagerat, denaturînd romantismul eroului, nici în *Un milion pentru un surîs*, unde a jucat timorat şi şters.

Spectacolele piteştene au mai cuprins actori ca Elefterie Mihalache (cu o tendinţă exagerată spre şarja ieftină, deşi actorul posedă reale calităţi comice); Radu Dumitriu (care se străduieşte să realizeze compoziţii cît mai precise, uneori însă puţin incolore); Ion Bănceanu etc. Dintre interprete, Ileana Focşa a vădit multă sensibilitate, căldură, graţie scenică într-un rol ale cărui coordonate îi erau dificile: Luise. O altă faţetă a talentului interpretei a fost prezentă în Maria din *Oameni care tac:* patetism sincer, forţă emoţională directă. În sfîrşit, Telly Barbu, interpretă matură şi complexă, cu mult umor, prezentă într-un rol nesemnificativ pentru posibilităţile sale, nu a compus prea limpede psihologia Olgăi Kartaşova. Înlăturînd unele defecte de pronunţie, Viorica Popescu va reuşi să-şi dezvolte personalitatea în rolurile ce pretind graţie şi umor. Neizbutită în Nila, pe care nu a asimilat-o artistic ca personaj, Eva Cristian a compus cu îngrijire rolul Florei din *Oameni care tac.* Xenia Beza, Ileana Popp (nepotrivit distribuită în lady Milford — rol care a depăşit-o, dar conturînd cu sensibilitate rolul studentei Rada), Lidia Creţu, Lili Ciumber (amuzantă compoziţie — Tuzikova) au fost interpretele care, în general, au servit cu rîvnă spectacolele.

O mai amplă completare a schemei actoriceşti, cu interpreţi cît mai variaţi ca personalităţi, se impune. Urmarea va fi că rolurile interpretate azi de aceiaşi *puţini* actori, se vor îmbogăţi, vor fi mai complexe şi mai diverse.

***

Majoritatea spectacolelor au scenografia realizată de Mihai Tofan. Unele soluţii sînt artistice şi ingenios realizate. În *Intrigă şi iubire* se cuvin evidenţiate şi costumele; în *Oameni care tac*, atmosfera apăsătoare a biroului, la siguranţă, e sugestivă, deşi în acelaşi spectacol tabloul închisorii aminteşte de opera *Tosca.* Mai puţin inspirat pe linie umoristică a fost însă Mihai Tofan în *Un milion pentru un surîs.* Decorul neutru şi şters (pe deasupra, uşor degradat) nu a servit spectacolului.

Pictorul scenograf piteştean Eugenia Buiuc-Marinescu nu şi-a vădit o personalitate proprie, compune decoruri încă banale, cuminţi, cenuşii. Colaborarea regizor-scenograf ar trebui să o ajute pe creatoarea decorurilor pe drumul căutărilor şi al fanteziei.

***

Spectacolele teatrului din Piteşti ne-au dovedit că el se află pe o linie justă de muncă, ne-au arătat strădanii pe linia unor realizări artistice îngrijite, corecte.

Din păcate, grija excesivă pentru „corectitudine" ţine încă departe spectacolele de strălucire, de spirit novator, de fantezie. Nu originalitate cu orice preţ cerem colectivului piteştean, ci o *autodepăşire artistică.*

O sarcină serioasă îi revine direcţiei teatrului, care ar trebui să cultive cu ajutorul secretariatului literar şi al primului regizor (Virgil Sacerdoţeanu), un permanent *climat creator* în teatru, prin discuţii şi dezbateri.

Bătălia pentru o înaltă ţinută artistică, prin îmbunătăţirea muncii ridicate

www.cimec.ro

la *rangul de artă*, prin completarea colectivului, prin omogenizarea ca stil și manieră a actualilor interpreți, va duce instituția teatrală din Pitești la noi succese, calitativ superioare.

Am aplaudat înclinația și dragostea acestui colectiv pentru piesa originală contemporană. Îi dorim să-și dezvolte calitățile artistice, pentru a o interpreta la tensiunea și pe măsura exigențelor zilelor noastre.

Al. P.

TEATRUL „C. I. NOTTARA"

„CÎNTĂ PRIVIGHETORILE" de Lucia Demetrius

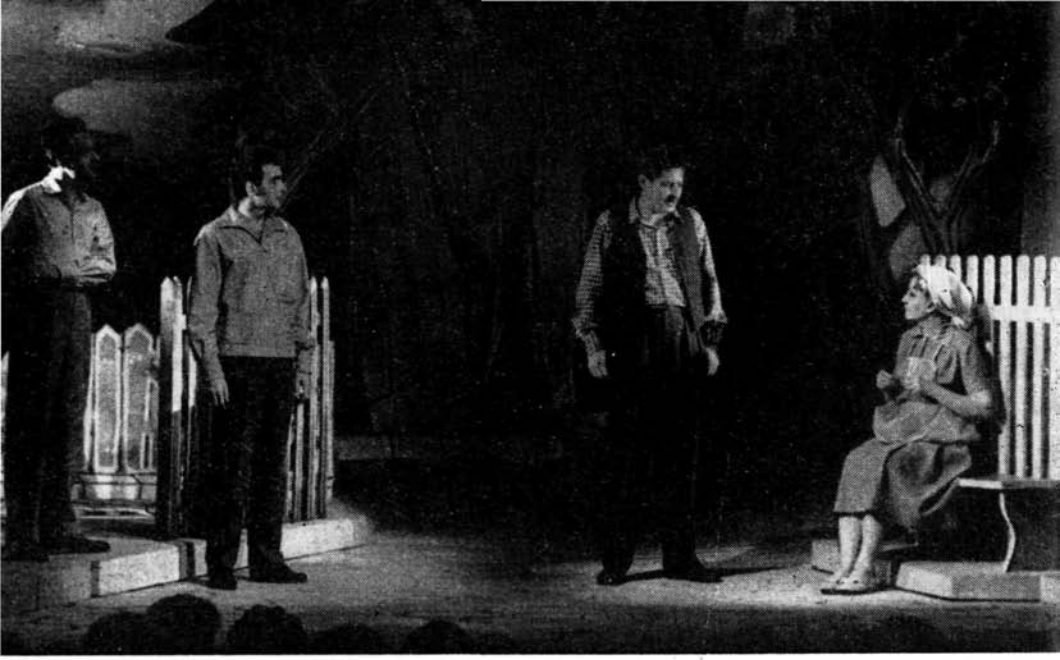
Data premierei : 18 iunie 1961. Regia : Gheorghe Cheța. Decoruri și costume : Mircea Marosin. Muzica : Aurel Giroveanu. Distribuția : Sandu Sticlaru (Adam Tăutu) ; Elena Nica Huzum (Marga) ; Sandina Stan (Maria) ; Sanda Băncilă (Viorica) ; Dorin Moga și Sabin Făgărășanu (Matei) ; Toni Zaharian (Radu) ; Victoria Dobre Obreja (Anca) ; Napoleon Crețu (Alecu).

Orice piesă nouă originală este așteptată de publicul spectator cu mare interes. Cu atît mai mult, atunci cînd piesa este o comedie. Pentru că publicului îi place să rîdă — bineînțeles, nu oricum și nu de orice. „Cum" și „de ce" sau „de cine", aceasta este tocmai misiunea comediei actuale ; în aceasta stă eficiența ei.

Comedii originale, trebuie să recunoaștem, au apărut în ultimii ani foarte rar. Astăzi, odată cu înființarea Teatrului de Comedie, această tristă remarcă începe, spre bucuria noastră, să-și piardă valabilitatea. Dovadă este și faptul că, numai într-o jumătate de stagiune, Teatrul de Comedie ne-a oferit două noi comedii originale : *Celebrul 702* și *Prietena mea Pix*. Recent, Teatrul „C. I. Nottara" — mai modest și avînd cu totul alt profil — ne-a oferit nu o comedie, ci o glumă : gluma în trei acte de Lucia Demetrius, *Cîntă privighetorile*. Despre ce e vorba ? Tînărul Matei se simte deznădăjduit, deoarece Viorica nu-l iubește. De ce ? Pentru că Viorica îl iubește în taină pe Radu. Dar, vai, Radu iubește și el în taină pe Anca, dar ea îl iubește, tot în taină, pe Matei. Total opuși acestui capricios cvartet de tineri îndrăgostiți și îndurerați, ne apar Marga și Alecu, a căror dragoste curată și sinceră este demnă de invidiat, și bătrînii Maria și Adam, care, deși au trecut de mult de vîrsta adolescenței, încearcă totuși să-și amintească de ea. Dar, într-o seară, în timp ce dădea tîrcoale casei lui Matei, Anca îl vede pe logodnicul Margăi, pe Alecu, omul cu voce de aur și cu chitară, îmbrățișînd-o pe Viorica. Și de aici, drama ; adică, gluma.

Matei este distrus, deoarece nu-și imagina că Viorica poate fi o ușuratică ; Radu este dezolat, pentru că acum află că Anca îl iubește de fapt pe Matei ; Marga e disperată de infidelitatea lui Alecu ; Viorica e intrigată pentru că se vede abandonată la modul necavaleresc. Numai Anca e fericită, deoarece acum speră să mai aibă șanse la Matei. Iar Alecu, împotriva căruia, solidari, dezamăgiții din amor fac front comun și agresiv, e din ce în ce mai nedumerit și nu înțelege privirile piezișe și vorbele ce-i sînt adresate cu jumătate de gură. Orice efort al său de a înțelege este inutil. La fel sortită eșecului este și încercarea bătrînilor. Matei însă, fire mai lucidă și mai perspicace, simte că la mijloc e o neînțelegere și caută s-o lămurească. Dar, tocmai cînd totul părea să se clarifice, odată cu apariția martorului ocular, Anca, atenția le este solicitată de o întîmplare mai... majoră, o sondă a erupt, și toți, tineri și bătrîni, merg să stăvilească pericolul. Noaptea pare mai scurtă, deoarece prin muncă totul trece mai ușor ; chiar și necazurile sufletești. În această noapte, fiecare s-a privit mai puțin pe sine, și mai mult pe tovarășii de muncă. Viorica l-a văzut în adevărata lumină pe Matei, Anca pe Radu, Marga pe Alecu, și Maria pe Adam... și invers. Reuniți astfel după efortul depus, și clarificîndu-se și neînțelegerea

www.cimec.ro



Scenă din spectacol

— Anca o confundase pe Marga cu Viorica —, cuplurile încep, în sfîrşit, să se limpezească şi totul se termină cu bine, adică cu patru nunţi.

Cum se observă din relatarea de mai sus, canavaua dramatică a „glumei" *Cîntă privighetorile* se defineşte ca un pretext dramatic pentru a dovedi virtuţile şi servituţile — şi unele şi altele, buclucaşe — ale amorului, iar din punct de vedere literar, ca o badinerie cu dialoguri.

Regăsim, într-o măsură, pe încercata autoare în uşurinţa cu care scrie teatru, cu unele replici vioaie şi colorate, dar nu o recunoaştem, în cea mai mare măsură, în palida caracterizare a psihologiei personajelor, în contingenţa lor şi a autoarei cu actualitatea noastră, care devine şi ea tot un pretext, dar gratuit, care se anunţă sau se declară de către fiecare personaj prin vagi aluzii — nu prin gîndire şi mentalitate, nu prin forţa împrejurărilor în care sînt puşi să reacţioneze, şi cu atît mai puţin, prin participarea lor la viaţa socială de azi, care în piesă e cumva menţionată ca un proces transformator, proces care are loc în afara scenei. Cîte ceva din toate acestea se aminteşte, cum spuneam, cam pe la începuturile actelor şi are darul de a fixa timpul acţiunii, pentru ca imediat să ne deplasăm cu secole în urmă, în atmosfera comediilor de salon, şi să urmărim fiecare ipostază a iubirii personificate în tipuri, combinate după diversele situaţii în care apar. Ca şi în comediile vechi, nu lipseşte nici aici mobilul facil, dar important în declanşarea acţiunii, nici rezolvarea exterioară, la fel de facilă, a intrigii încurcate la maximum, şi evident, nu lipseşte nici happy-end-ul — şi aici şi în comediile vechi, făcut spre satisfacţia eroilor şi spectatorilor. Lipseşte în schimb viaţa de azi, realitatea pe care o trăiesc eroii de azi, care sînt influenţaţi şi modelaţi de ea şi la care ei participă din ce în ce mai activi, realitate obiectivă, care însă nu poate să fie, aşa cum se întîmplă aici, doar un cadru de joc.

Autoarea simte acest lucru, şi atunci încearcă să adauge cîteva atribute contemporane eroilor ; simte şi facilitatea jocului de-a dragostea, şi atunci, condimentează replica cu un gînd serios şi chiar cu cîte o idee preţioasă

Cronica

www.cimec.ro

(exemplu, alegerea tovarășului de viață trebuie făcută printr-o reciprocă înțelegere, pe baza unei comunități de aspirații), idee care se dovedește însă șubredă, nu numai pentru că se alătură altora care sună astfel... „dragostea nu se poate combate ca scarlatina și nici provoca, ca fermentarea iaurtului...", ci pentru că, practic, eroii piesei o contrazic ; excepție face doar cuplul Maria-Adam. Excepție, numai în sensul că ei nu participă la acest cadril în care sentimentele se schimbă la fel de rapid ca și figurile dansului, fapt care face ca tinerilor să li se estompeze adevăratul lor fond, reliefîndu-ni-se ca niște ușuratici incurabili.

Desigur, Lucia Demetrius n-a avut pretenția să scrie o comedie de idei — subtitlul piesei este elocvent —, ci doar o glumă de situații care să mustească de voie bună și să fie cumva și educativă. Dar, chiar și potrivit acestor modeste exigențe, gluma în trei acte *Cîntă privighetorile*, nu satisface. Pentru că autoarea a impus identității eroilor, care se vor eroi ai zilelor noastre, niște relații și mentalități străine lor și depășite de vreme, și mai ales pentru că ideile ce se transmit au o adresă vagă, incertă, iar prin exemplul purtătorilor lor, devin neconvingătoare și foarte puțin educative. Argument în plus că, astăzi, nici cu dragostea, și cu atît mai mult cu teatrul... nu-i de glumit.

Factura inconsistentă a piesei se pare că a sesizat-o și regizorul spectacolului, Gheorghe Cheța, care, derutat, s-a străduit să o escamoteze, luînd „gluma" în serios. El a refuzat de multe ori actorilor interpretarea comică și a căutat să sublinieze gîndurile mai profunde. A rezultat însă un spectacol hibrid ca gen, în care interpreții încearcă, fiecare după posibilități, să nu cadă în șarjă caricaturală, să păstreze demnitatea (cîtă este) a personajelor, să aibă și puțin haz (mai mult decît oferă textul), dar să nu fie gratuit, să fie gravi, dar nu prea mult, pentru că totuși piesa se înrudește cel mai mult cu comedia... Reușitele parcurgerii acestui labirint dificultuos au fost, cum era și normal, parțiale. Au reușit mai mult Elena Nica Huzum (Marga) și Dorin Moga (Matei), pentru că au avut siguranță și dezinvoltură scenică ; mai puțin, Toni Zaharian (Radu) și Sanda Băncilă (Viorica), pentru că au fost cam lipsiți de umor, deși uneori au avut o oarecare vioiciune ; și n-au reușit deloc, Victoria Dobre (Anca) — deoarece a încercat să pastișeze, cum bine a observat cronicarul „Contemporanului", pe Vasilica Tastaman, dar a eșuat lamentabil — și Napoleon Crețu (Alecu), în permanență obsedat de ideea că trebuie să cînte și nu poate. Pentru că a venit vorba de cîntece, trebuie să spunem că în spectacol s-au cîntat — solo și pe trei voci — cîteva melodii plăcute de Aurel Giroveanu. O notă bună pentru Sandina Stan (Maria) și Sandu Sticlaru (Adam), care au conferit cu meșteșug eroilor interpretați farmecul talentului lor binecunoscut. Scenografia lui Mircea Marosin a corespuns și ea, tot prin hibriditatea modalităților plastice, la genul spectacolului, la care spectatorul zîmbește cînd și cînd, pentru că nu e obligat la alte eforturi, pentru că n-are nici o surpriză și pentru că intriga îi e cunoscută de mult. Desigur, i-ar fi plăcut să rîdă copios, sau cel puțin să vadă lucruri inedite, mai ales că pe autoare o cunoaște din alte piese, care i-au pus probleme, i-au dat răspunsuri și satisfacții. E drept, acelea nu erau comedii. Dar nici glume. Nu s-ar fi supărat însă deloc, dacă piesa la care a asistat ar fi fost comedia pe care spectatorul de azi o așteaptă și de la Lucia Demetrius.

Emil Riman

www.cimec.ro

ÎNTÎLNIRI CU DRAMATURGII PRAGHEZI :

● DANEK
● PAVLICEK
● KOHOUT

După festivalul dramaturgiei cehe și slovace, care a avut loc toamna trecută la Bratislava, în creația dramatică a teatrului din țara prietenă nu au apărut multe lucrări noi. Dezbaterile rezultate atunci din confruntarea stadiului actual de dezvoltare al artei teatrale cehoslovace cu contemporaneitatea au fost dominate de imperativul unei mai puternice reflectări a noului socialist, pe baza experiențelor artistice acumulate în tratarea temelor contemporane. Urmarea unui asemenea proces de clarificare critică, în cadrul căruia pregătirea înțeleaptă și organizarea temeinică a dezbaterilor au făcut ca analiza fenomenului teatral și teoria să păşească înainte, a fost o adîncire, în perspectiva saltului calitativ, a exigențelor care s-au formulat.

Am avut prilejul să discut aceste probleme cu oameni de teatru cehoslovaci, la festivalul „Recolta teatrală", desfășurat anul acesta la Praga. M-au interesat în primul rînd părerile unor dramaturgi cunoscuți, de la care se așteaptă rezultate deosebite.

Așa l-am cunoscut pe Oldrich Danek. Autorul piesei Ca să ne putem privi în ochi *este un tînăr înalt, energic, precis și laconic în exprimare. Dramaturg, dar și regizor de teatru, Danek nu a înscenat niciodată piesele sale. Ca regizor de film, în schimb, el a lucrat pe baza unor scenarii proprii.*

— În teatru — *mi-a spus dînsul* — vreau să aduc piesa, nu și concepția spectacolului. Am sentimentul că peste ceea ce autorul dramatic oferă unui teatru — și el trebuie să dea aici tot ce poate — regizorul trebuie să aducă ceva din propria lui gîndire și personalitate artistică. În film, distanța de la scenariu la concepția regizorală mi se pare mai redusă.

Am căutat să aflu părerea sa despre ce este esențial, în momentul de față, în dramaturgia cehoslovacă.

— Lupta cu schematismul — *mi-a răspuns* — o luptă care s-a dus destul de bine și care are șanse să se apropie de sfîrșit. Luptînd pentru a ne despărți de schematism, noi căutăm să discernem, în complexitatea ridicată de chipul eroului contemporan, calitățile sale deosebite. Aici s-a ivit un nou pericol, împotriva căruia trebuie să luptăm pe viitor : idilizarea acestor calități pînă acolo unde ele încetează să mai semene cu exemplele și trăsăturile eroilor din viață.

www.cimec.ro

Într-un anume fel, noi căutăm eroul pozitiv ca acum zece ani în urmă. Numai că, pentru această căutare, astăzi sîntem mai înarmaţi, mai perfecţionaţi, avînd posibilitatea să o dezvoltăm la un nivel mai înalt.

—Cum se ridică şi cum se rezolvă, în dramaturgia cehoslovacă contemporană, problemele tinerei generaţii?

— S-au scris o seamă de lucrări despre tineretul sănătos din zilele noastre. Dar, *conflictele reale* au început să fie treptat înlocuite cu false conflicte între generaţii, în cadrul cărora eroii tineri, constructori ai noii societăţi, erau invariabil opuşi unor personaje vîrstnice pline de mentalităţi burgheze. Aşa stau lucrurile, de pildă, în *Ziua lor* de Iosef Topol. Fapt este că dramaturgia noastră trebuie să se sprijine într-adevăr pe problema generaţiilor. În piesa mea *Ca să ne putem privi în ochi*, am căutat să ridic această problemă. Ea însă nu este numai o piesă despre generaţii diferite, nu solicită pur şi simplu tinerilor de astăzi să privească în ochii părinţilor pentru a-şi da seama dacă merg pe o cale bună, ci dezbătînd problema responsabilităţii, în viaţă, în societate, a celor mai tineri, cheamă pe aceştia să poată privi deschis, curat, cu simţ de răspundere, în ochii tuturor acelora care, în trecutul nu prea îndepărtat, la noi, sau astăzi pe alte meridiane, şi-au jertfit şi îşi jertfesc viaţa pentru idealurile actualei generaţii.

— Cum se dezvoltă arta spectacolului la dumneavoastră, în raport cu rezultatele obţinute în dramaturgia originală contemporană?

— Întrebarea nu e prea comodă pentru un autor dramatic... Adevărul este că noi, dramaturgii, rămînem adeseori în urma nivelului atins în arta regiei. Spectatorii noştri iubesc cel mai mult şi aşteaptă de la teatre contemporaneitatea. Din această cauză, actorii cer ca munca lor de creaţie să fie strîns legată de piesele originale contemporane. Ca urmare, tendinţa dramaturgilor este de a colabora la desăvîrşirea unor lucrări, nu numai cu conducerile teatrelor, ci în primul rînd cu colectivele artistice înseşi.

— Personal, scrieţi piese avînd în vedere formaţia şi stilul de interpretare al anumitor actori?

— Profesia mea de bază este aceea de regizor. Lucrez ca regizor, cum ştiţi, şi în cinematografie. În scenariile pe care le scriu, ţin seama de caracteristicile interpreţilor pe care mi-i propun. În teatrul nostru, însă, nu există un cult al actorului, prin care acesta să fie ridicat, ca factor individual, pe primul plan. Bătălia se dă pentru crearea şi consolidarea stilului *colectivelor* teatrale. Este un caz excepţional, de pildă, că la una din piesele lui Karvaş, jucată pe scena teatrului „D 34", a fost adus un actor de la Teatrul Naţional. Acesta este motivul pentru care dramaturgii nu lucrează direct sau pentru anumiţi actori.

— Ce aţi realizat în ultima vreme în activitatea dumneavoastră de creaţie?

— Am terminat de curînd, în calitate de regizor şi scenograf, filmul după piesa *Ca să ne putem privi în ochi*. Pot afirma că filmul este altceva decît lucrarea dramatică.

— V-au ajutat, în acest sens, unele critici aduse piesei?

— Nu este vorba în primul rînd de asta. Deosebirea pleacă de la faptul că filmul se exprimă cu alte mijloace. Totuşi, dacă vă interesează, la apariţia piesei am fost criticat pentru că am folosit unele procedee cinematografice. În film, le-am făcut să dispară (e vorba de unele retrospective), şi aceasta în avantajul actualităţii temei.

Lucrez acum la o piesă cu eroi contemporani, al cărei titlu provizoriu este *Iubiţi nebunii.*

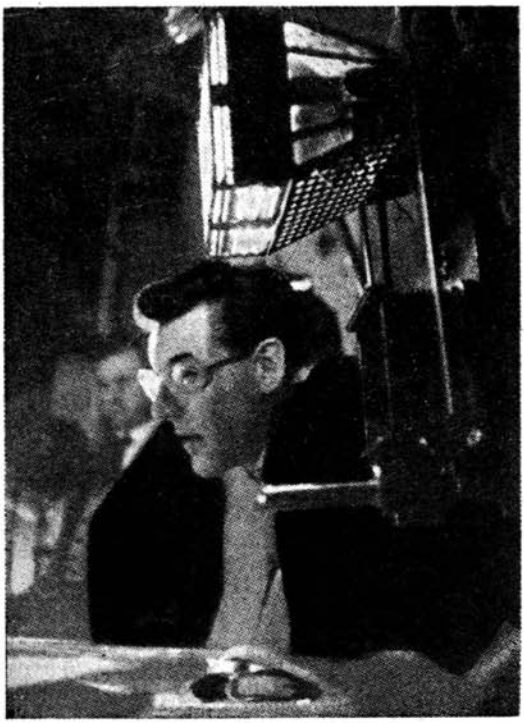
— Oricît de provizoriu, titlul mă face curios să ştiu cine sînt „nebunii".

— E nevoie?

— V-aş fi recunoscător.

— Piesa vrea să spună că oricine luptă pentru o ţintă, poate greşi. Cei care

www.cimec.ro



Oldrich Danek

nu luptă, nu greşesc, însă viaţa lor este comodă şi searbădă. Conflictul priveşte societatea noastră şi opune figurilor „liniştite" care trăiesc printre noi, potrivit moralei mic-burgheze, lumea „nebunilor" care luptă şi visează frumos ca Prometeu.

* * *

În zilele pe care le-am petrecut printre oamenii de teatru din Praga, mi-am manifestat dorinţa de a-l cunoaşte pe Frantisek Pavlicek, un dramaturg foarte popular. Nu a fost prea lesne să-l întîlnesc. Mi se răspundea mereu : „Pavlicek s-a închis în vila lui şi luptă cu îngerul". Am înţeles că este vorba de bătălia pe care el o dă la ultimele pagini ale unei piese noi şi am aşteptat docil ca „îngerul" să fie învins. De altfel, formula „lupta cu îngerul", care mi s-a părut a fi o glumă respectuoasă la adresa neliniştitului dramaturg, am aflat mai tîrziu de la Pavlicek însuşi că este titlul ultimei sale lucrări, pe care unii iniţiaţi în tainele şantierului său o consideră reprezentativă pentru noua orientare în dramaturgia cehoslovacă.

L-am întrebat care este concepţia ideologico-artistică a acestei piese. Frantisek Pavlicek, un om mai mult tînăr, cu trăsături blînde, spiritualizate, mi-a răspuns :

— *Lupta cu îngerul* se încadrează în concepţia unei trilogii pe care am încheiat-o. Piesele care o alcătuiesc sînt legate prin tema lor generală, dar în acelaşi timp sînt de sine stătătoare. Ultima mea lucrare este de fapt prima parte a acestei trilogii. Cea de a doua este piesa *Aş dori să mă întorc,* iar a treia, *Labirintul inimii,* care este o versiune nouă a piesei *Drapelul negru.*

Tema trilogiei este patriotismul, lupta pentru adevărata dragoste de patrie. Mi-am propus să cuprind în ea dezvoltarea societăţii noastre pe parcursul ultimilor zece ani.

www.cimec.ro

Frantisek Pavlicek

Pavel Kohout

Patria, în trilogia mea, înseamnă nu numai locul de naştere, nu numai amintirile pe care ea le evocă, ci în primul rînd atitudinea responsabilă, militantă, faţă de ea. Consider că, din punct de vedere ideologic, piesa cea mai însemnată a trilogiei este *Lupta cu îngerul*. În ea am ridicat următoarea problemă: în ţara noastră socialismul a fost construit. Asta nu e numai o problemă economică, ci şi o problemă etică. Fiecare membru al orînduirii noastre socialiste trebuie să-şi îndeplinească obligaţiile faţă de societate. În acest sens, nu e permis nimănui să decline propriul său nume. Nimeni nu are dreptul, oricît de însemnat ar fi el, să spună „partidul sînt eu"; zi de zi, el trebuie să muncească mai mult şi mai bine pentru idealurile partidului, pentru socialism. Măsura patriotismului să fie faptele, şi nu vorbele. Pentru aceasta pledează piesa mea.

În ultimii ani, — *a continuat Pavlicek* — ne-am ocupat mult de problema generaţiilor. La început s-a vorbit de elemente negative. Apoi s-a arătat că tinerii salvează pe bătrîni. *Lupta cu îngerul* polemizează cu aceste tendinţe, înfăţişînd tineri care au 60 de ani şi bătrîni care au numai 20. Criteriul este unul singur: cît ştii să realizezi în viaţă, în folosul oamenilor, pentru victoria comunismului.

— *Cum apreciaţi dezvoltarea dramaturgiei contemporane în ţara dumneavoastră ?*

— Consider că în teatrul nostru contemporaneitatea a cîştigat lupta. Ea se face simţită tot mai viu pe scenă. Aţi observat, probabil, că teatrele îşi bazează repertoriul pe lucrările contemporane. Spectacolele cu piese contemporane sînt luate cu asalt de public, într-o măsură mai mare decît cele cu opere clasice, decît Shakespeare chiar.

În general însă, piesele noastre se află abia la jumătatea drumului. Am acordat o atenţie prea mare unor probleme laterale, unor lipsuri parţiale ivite în dezvoltarea societăţii noastre. S-a micşorat întrucîtva orizontul tematic, aria de cuprindere în dramaturgie a unor eroi comunişti, a figurilor de muncitori înaintaţi. Autorii noştri s-au ocupat mai mult cu tratarea unor teme privind

www.cimec.ro

straturile de intelectuali, sprijinindu-se pe tradiția literar-artistică. La dezbaterile care au avut loc la Bratislava, pe marginea dramaturgiei originale contemporane, aceste probleme au fost serios discutate. Nu vreau să bat în lemn, dar cred că 3—4 piese aflate acum în șantier se ocupă de temele centrale pe care le ridică viața din jurul nostru. Majoritatea autorilor dramatici au ajuns la convingerea că, pentru a nu coborî sub o anumită normă artistică, trebuie să depășească sfera unor conflicte individualiste, ele nefiind însemnate în momentul de față. Se poate spune că noi atacăm și descoperim acum conflictele de bază ale acestor ani.

Dramaturgia noastră s-a conturat ca o dramaturgie analitică. Perioada actuală se caracterizează la noi prin încercarea de a aduna, revedea și folosi toate experiențele pe care le-am dobîndit. Drama, în fond, e un lucru simplu: soarta unor oameni. Asta am descoperit-o acum, după ce, căutînd cu înfrigurare să descoperim „adevărul fundamental", am făcut deseori greșeala de a ne adresa mai mult formei. Trebuie să dăm naștere unor asemenea piese la care spectatorii să stea în fața cortinei cum stăteam cu toții în fața aparatelor de radio pe durata zborului lui Gagarin.

•••

Una din cele mai interesante personalități din viața teatrală cehoslovacă este fără îndoială dramaturgul Pavel Kohout. Din aceeași generație cu Danek, Kohout este nu numai un autor prodigios, dar și foarte talentat, pătrunzător, îndrăzneț și uneori contradictoriu, în orice caz pasionat în tratarea temelor contemporane. El este iubit, dar și controversat de către critici și spectatori.

De aceea, prima întrebare pe care i-am adresat-o s-a referit la relațiile dintre el și critică (critica de specialitate și aceea a opiniei publice teatrale).

— Cînd termin de scris o piesă, știu bine că nu sînt Columb și că nu am descoperit pămînturi necunoscute. Discuțiile și criticile care se formulează după reprezentarea ei au pentru mine o însemnătate deosebită. În judecarea unei lucrări se manifestă două extreme. Una este critica de specialitate, cealaltă aparține spectatorilor. Din proprie experiență afirm că este greu și nerecomandabil să te bazezi numai pe una sau pe alta din ele. Am să exemplific: 80 de reprezentații cu piesa mea *A treia soră* mi-au dat posibilitatea să discern ce a fost just și ce a fost nejust în criticile ce mi-au fost adresate la premieră în coloanele presei. Am căpătat o dată mai mult încredere în geniul colectiv al publicului, care a înțeles, mai bine decît criticii, ce am vrut să spun cu piesa mea. Același geniu însă și-a dat seama că o recentă piesă a mea, *Îmi spuneau tovarăș*, este o piesă proastă. Spectatorii au refuzat-o, făcîndu-mă să simt lucrul acesta pe diverse căi (scrisori, telefoane, vizite personale). Aceasta m-a făcut să reflectez adînc la lipsurile ei și să o retrag singur din repertoriul teatrelor care au înscenat-o.

— *E o chestiune de etică profesională.*

— Da, dar unii consideră mort autorul care și-a retras piesa. Sînt autori cărora le este frică de o asemenea eventualitate, și de aceea caută „să se înțeleagă" cumva cu critica, pentru a ieși „cu obrazul curat"!

Părerea mea este că e bine uneori ca autorii să „moară". Nimic nu e mai frumos decît să învii din nou. Eu „înviez" a cincea oară.

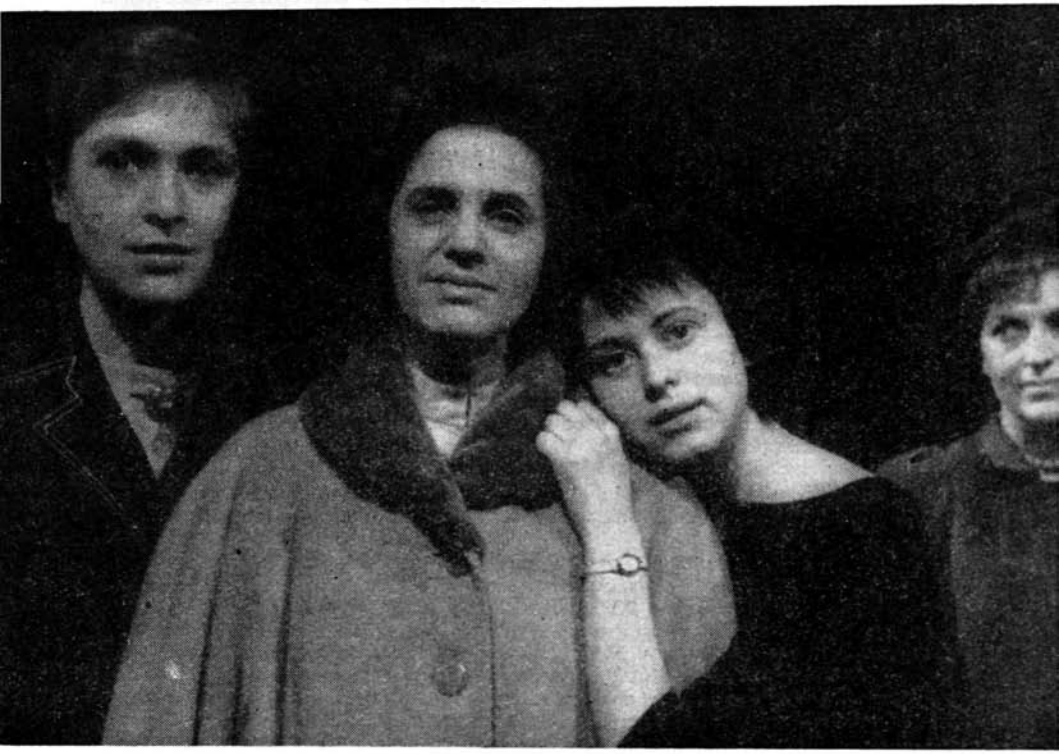
— *Trebuie să înțeleg, deci, că veți reface piesa* Îmi spuneau tovarăș *și că sînteți sigur de reușită. Unde ați greșit, la varianta pe care ați retras-o din repertoriu? Vă întreb aceasta, avînd impresia că lipsurile lucrării, despre care ați început să vorbiți deschis, pot fi un prilej de învățăminte teoretice.*

— Am conceput piesa ca un monolog care începe într-o dimineață și se termină la miezul nopții. Un personaj care împlinește în această zi 40 de ani face bilanțul întregii sale vieți. Pe parcursul zilei, el se întîlnește cu o seamă de oameni care îl numesc cu încredere *tovarăș*, știind că de 15 ani, după Eli-

www.cimec.ro

berare, el se află de aceeași parte a baricadei, de partea constructorilor socialismului.

Din punctul de vedere al eroului meu, în tot acest timp a dispărut perioada „plăcută", cînd deviza sa a fost „a nu fi nimic și a deveni totul". Din primele zile, noua societate a cerut tuturor celor asupriți odinioară să ocupe locurile corespunzătoare pregătirii și meritelor lor, pretinzîndu-le să-și ridice necontenit calitatea profesională. Acest erou al meu este — la vîrsta bilanțului pe care și-l face în piesă — contabil, însărcinat să calculeze salariile salariaților dintr-o întreprindere. În timp ce unii colegi mai vechi au devenit șefii săi, datorită eforturilor lor de a se califica în munci care presupun o mai mare răspundere, el nu este capabil să vadă acest lucru, nu își dă seama că este singur vinovat de stagnarea



Scenă din „A treia soră" de Pavel Kohout (Teatrul Realist din Praga)

lui, și de aceea „se supără" pe revoluție, căutînd să-i găsească o vină pentru că a rămas un om mărunt. Am pus deci în discuție problema egoismului, a egocentrismului care încearcă uneori să-și facă loc în relațiile din societatea noastră. Este unul din cele mai însemnate conflicte pe care le cunoaștem, și de aceea îmi pare și mai rău, ca autor, că am discreditat acest conflict datorită felului în care l-am tratat. Vă rog să mă credeți că nu stă în obiceiul meu să-mi fac ușor autocritica. De multe ori puteam să o fac și nu am făcut-o, pentru că nu am avut

www.cimec.ro

suficiente motive. Acum, dimpotrivă, cred că există toate motivele să-mi fac autocritica.

Greşeala mea poate servi foarte clar demonstrării unităţii care trebuie să existe între conţinut şi formă. În piesa despre care vorbim, forma a „mîncat" conţinutul, mai precis, l-a diformat. Am dat eroului, problematic, posibilitatea unui monolog. Am dat aşadar acestui erou trist posibilitatea descoperirii nuanţelor gîndirii sale în faţa spectatorilor. El şi-a autodemascat filozofia prăfuită, cu justificările ei, cu sistemul ei de adevăruri spuse pe jumătate. Am vrut ca procesul lui de gîndire şi de decădere să fie foarte clar. În schimb, personajele care au concepţia de viaţă şi stilul nostru de gîndire, care posedă filozofia noastră sănătoasă, le-am privit obiectiv (şi nu subiectiv, ca în cazul personajului principal), tratîndu-le pe dinafară. S-a născut astfel o disproporţie. Spectatorul a înţeles mult mai devreme şi mai uşor adevărata faţă a acestui suflet prăfuit, în timp ce toate celelalte personaje arătau ca o grămadă de proşti, incapabili să ajungă la concluzia la care a ajuns spectatorul.

Aceasta ca problematică.

Am început să scriu lucrarea pornind de la un fapt concret, relatat în ziarele noastre. Era vorba de cazul unui individ care a delapidat timp de cinci ani, cu o şiretenie fantastică, o sumă mare de bani, după care s-a predat singur organelor de miliţie.

Scriind despre un delapidator, mi-am dat seama că aici este vorba despre o altfel de delapidare: a unor năzuinţe şi idealuri care ne sînt scumpe. Din păcate, nu am avut suficientă îndrăzneală să-l arunc pe primul erou. Rezultatul a fost că au rămas doi oameni într-un singur personaj. Acesta ducea cu sine o adevărată luptă morală, pînă cînd furtul era descoperit. La acest punct al piesei spectatorul pierdea încrederea în lupta ideilor, în dezbaterea urmărită pe plan etic.

M-aţi întrebat dacă voi relua această piesă, pentru a-i îndrepta greşelile. O voi relua. Eu trăiesc adînc piesele pe care le scriu. Zece luni, cît a durat naşterea piesei *Îmi spuneau tovarăş*, am fost în societatea personajului meu, care ştia să trăiască pe picior mare. În ce mă priveşte, am trăit lîngă el într-o uşoară depresiune, decepţionat, pentru că îmi apăreau şi unele părţi slabe ale caracterului meu.

Acum aş vrea să trăiesc în climatul stenic al eroinelor mele din piesa *A treia soră*. Această societate îmi va da forţa să mă întorc la lumea tristă din *Îmi spuneau tovarăş*.

Aş vrea să mai adaug ceva. Cu mulţi ani în urmă, am hotărît, mai mult emoţional decît raţional, să scriu despre viaţa contemporană. Merg deseori la teatru să văd piese istorice, dar, personal, nu le-aş scrie! Cred că nu fiecare generaţie de scriitori are fericirea de a trăi în perioada unor atît de dramatice transformări sociale şi umane. Nu-mi pot îngădui luxul de a pierde timpul. Viaţa scriitorului e prea scurtă. Sînt de părere că literatura şi munca noastră, a scriitorilor, trebuie să ajute la crearea eticii noi, socialiste. Ştiu dinainte că pe această cale vor mai exista greşeli. Cred că insuccesele nu trebuie privite numai ca eşecuri ale realizării artistice, ci mai cu seamă ca o consecinţă a unei greşite abordări a problemei filozofice propuse.

...Aşa gîndesc şi aşa ne informează cu privire la activitatea lor de creaţie în slujba contemporaneităţii, unii din cei mai preţuiţi dramaturgi din Cehoslovacia.

Emil Mandric

www.cimec.ro

FORMAȚIA PROFESIONALĂ A ACTORULUI ÎN DISCUȚIA CONGRESULUI I. T. I.

Institutul Internațional de Teatru (I.T.I.), a cărui rază de acțiune cuprinde azi 42 de state și a cărui activitate începe să răspundă scopurilor pentru care a fost creat, și-a ținut în luna iunie a acestui an cel de-al IX-lea Congres. Numeroasele delegații sosite la Viena pentru a participa la lucrările Congresului urmau să dezbată probleme deosebit de interesante și de importante pentru dezvoltarea teatrului în lume. Personalități de seamă din lumea artistică internațională au avut astfel prilejul să-și spună cuvîntul în legătură cu problemele dramaturgiei, ale regiei și ale artei actorului, cu educația profesională a actorului și cu diferitele forme de organizare a activității teatrale și cu privire la relațiile existente în teatre. Trei probleme mari au format fondul discuțiilor: „Drepturile și îndatoririle regizorului față de autorul dramatic contemporan și clasic și față de actor", „Rolul și importanța publicațiilor de specialitate «World Premières Mondiales» și «Théâtre dans le Monde» ca mijloace de informare indispensabile unei organizații ca I.T.I." și „Formația profesională a actorului — educația și perfecționarea lui".

Fiind preocupată mai mult de această din urmă problemă, am urmărit cu mare interes lucrările comisiei speciale care primise sarcina din partea comitetului executiv I.T.I. să analizeze situația educației profesionale a actorului în lume și să studieze măsurile ce s-ar putea lua pentru îmbunătățirea învățămîntului artistic. Confruntarea condițiilor materiale și morale, diferite de la o țară la alta, în care tineretul își face ucenicia de actor, compararea metodelor și programelor de învățămînt în vigoare azi în diferite țări, precum și a rezultatelor obținute, au demonstrat superioritatea învățămîntului profesional oficial, importanța controlului asupra calității predării și necesitatea unui larg schimb de experiență între țări.

Michel Saint-Denis, un bun cunoscător al problemelor de pedagogie teatrală, creator al școlii superioare de teatru de la Strassburg, de la Old Vic și în prezent organizatorul unei școli profesionale la New-York, a arătat, în cadrul unei ample expuneri, condițiile grele în care viitorii actori trebuie să-și facă studiile în țările din Occident. Nevoiți să-și asigure existența, studenții sînt totodată nevoiți să facă față cheltuielilor cerute de pregătirea lor profesională — taxe și onorarii foarte ridicate, cărți și manuale, costume și accesorii etc. Michel Saint-Denis a arătat apoi condițiile de învățămînt nesatisfăcătoare: înmulțirea cursurilor particulare conduse de oameni incompetenți, necalificați, neautorizați și necontrolați. Acestea constituie, după părerea lui, un adevărat scandal. În sfîrșit, slaba pregătire profesională a studenților, care în majoritatea lor nu stăpînesc elementele de bază ale tehnicii actoricești, nu au cunoștințe reale în problemele de cultură generală și nu se pot ridica la un nivel corespunzător cerințelor teatrului realist.

Situația înfățișată de profesorul american Campton Bell a relevat de asemenea lipsa în S.U.A. a unor universități de artă dramatică, care să promoveze actori calificați, învățămîntul artistic fiind asigurat fie de numeroasele școli private cu caracter comercial, fie de universitățile de medicină, drept, filologie etc., care inițiază cursuri auxiliare de teatru. Programul școlilor private se întinde pe o perioadă variind între șase luni și doi ani și se caracterizează prin forme de învățămînt eclectice, neunitare și cu totul insuficiente pentru formarea unui actor.

Delegatul britanic Michael Mc Owan, subliniind existența la Londra a unor școli profesionale recunoscute pentru valoarea lor, a fost totuși de părere că școala ideală ar fi aceea atașată pe lîngă un teatru și avînd caracterul și fizionomia ei proprie. La rîndul ei, delegata Franței, Anne Vernon, a expus situația numeroșilor actori care nu cunosc elementele de bază ale profesiunii lor, nu știu ce să învețe, cum să învețe și de la cine să învețe măiestria artei dramatice.

Delegatul sovietic M. Markov a contribuit la clarificarea multor probleme, înfățișînd condițiile, metodele și rezultatele învățămîntului artistic în U.R.S.S. Experiența Uniunii Sovietice în acest domeniu, precum și materialele prezentate de delegația noas-

www.cimec.ro

tră în legătură cu conținutul și forma de organizare a învățământului nostru artistic au constituit pentru numeroși ascultători un instructiv prilej de comparație, începutul unui valoros schimb de experiență.

Fiind solicitată să expun într-o emisiune radiodifuzată principiile care stau la baza învățământului nostru artistic, am arătat că unitatea de metode este unul din principiile fundamentale ale învățământului nostru, că această unitate comportă o mare varietate de mijloace pedagogice care tind să realizeze formarea multiplă și bogată în toate elementele sale a personalității artistice. Formarea personalității creatoare a tînărului student solicită o atenție deosebită; de aceea cadrele didactice corespunzătoare se aleg cu multă grijă dintre personalitățile de seamă din lumea artistică — artiști cu experiență bogată, a căror inteligență, cultură și sensibilitate favorizează dezvăluirea individualității tînărului student, descătușarea gîndurilor și sentimentelor sale intime, lărgirea orizontului său și pătrunderea sa adîncă în viața clocotitoare a ideilor și a faptelor. Călăuzit cu dragoste și pricepere pe drumul cunoașterii proprii și al cunoașterii lumii înconjurătoare, viitorul actor ajunge, la capătul anilor lui de studii, nu numai să stăpînească tehnica profesiunii sale, dar să și posede o structură personală distinctă, trăsături specifice în raport cu cele ale colegilor săi și mijloace de expresie, bogate în nuanțe variate, personale, convingătoare.

Discuțiile în legătură cu formarea profesională a actorului au suscitat un viu interes printre delegați, majoritatea exprimîndu-și regretul că din lipsă de timp nu s-a putut studia mai adînc experiența personală a specialiștilor prezenți. Dorința de a continua discuțiile și de a obține rezultate concrete într-o problemă vitală pentru dezvoltarea teatrului pe plan internațional a determinat adunarea să sprijine cu toată căldura propunerea delegatului finlandez Arvi Kivimaa, privitoare la crearea unor seminarii internaționale de teatru, la care să participe profesori de artă dramatică și de alte discipline auxiliare din toate țările, spre a se confrunta metodele în vigoare, prin exemplificări practice. S-a spus cu acest prilej că în toate domeniile de activitate, seminariile internaționale s-au dovedit extrem de utile, că prezența laolaltă a oamenilor de specialitate din toate țările constituie un mijloc prețios de stimulare a capacităților individuale, o concentrare a intereselor comune, că asemenea întîlniri înarmează pe fiecare cu noi metode de muncă.

Socotind că și acest seminar poate contribui la canalizarea tuturor forțelor spre progresul învățământului artistic, pe plan internațional, s-a hotărît ca primul din aceste seminarii să aibă loc la Bruxelles în august 1962.

Dina Cocea

www.cimec.ro

MIC DICŢIONAR TEATRAL

Colaborează la acest „mic dicţionar teatral" următorii: I. Avian, Silviu Georgescu, Ion Lucian, Tudor Măinescu, H. Nicolaide, Mircea Pavelescu, Tudorel Popa, Al. Popovici, Sadi Rudeanu, Valentin Silvestru, N. Stroe.

Actor — Unul care şi-a format o personalitate renunţînd în fiecare seară la a lui. (H. N.)

— Un om care se grimează pentru a putea fi mai uşor recunoscut. (S. G.)

Antract — 10′ de drept, 20′ de fapt, atunci cînd cel care trebuie să sune sfîrşitul pauzei e prieten cu bufetierul. (H. N.)

Aplauze — Formă de apreciere şi uneori apreciere de formă. (S. R.)

Autor de estradă — Vezi eventual la litera „T" (textier). (I. A.)

Brecht — Bertolt, autor german progresist, regizor, pe cît de rar jucat, pe atît de des pomenit. — *Brechtian*, termen la care recurg unii regizori pentru a-şi justifica acele părţi din spectacolele lor pe care nu le înţelege nimeni. (V. S.)

Căscat — Critică spontană! (I. L.)

Decorativ — Termen în critica teatrală, pentru actriţele frumoase care joacă mizerabil. (V. S.)

Distribuţie — Posibilitate regizorală de a se pune rău cu toată lumea. (V. S.)

Dublură — Una care vrea să devină... stofă! (I. L.)

Etică — Cuvînt des rostit de unii actori la un pahar cu vin. (V. S.)

Familiuţă — N-are loc în acest dicţionar. (T. P.)

Galerie — Sfera principală de manifestare a bunăvoinţei teatrului faţă de elevi şi studenţi. (V. S.)

Gogoaşă — Proiect de repertoriu, întocmit la începutul unei stagiuni, pentru cealaltă. (V. S.)

Gong — Singurele lovituri în teatrul unor dramaturgi. (I. A.)

Graţie — Capacitate specifică actriţelor de a rosti cele mai mari răutăţi cu cea mai mică vinovăţie. (V. S.)

Himeră — Spectacol de deschidere, care e gata cu o săptămînă înainte de începerea stagiunii.

Horă — Dans popular străvechi, în cerc. Drumul unei piese de teatru, de la depunerea ei de către autor la secretariatul literar pînă la înapoierea ei de către secretariatul literar autorului. (V. S.)

www.cimec.ro

Maestre (cu *e*) — Epitet cu care te adresezi celor care au un titlu ; (cu *i*)— epitet cu care te adresezi celor care nu au nici un titlu. Exemplificări : *maestre*, aţi fost emoţionant... *maistre*, e ora închiderii !... (N. S.)

Nomad — Ceea ce este nestabil, nu are aşezare statornică, se află în permanentă mişcare, atras mereu de o bază mai bună — stare caracteristică unor actori tineri din regiuni. (V. S.)

Oaspete — Dramaturgul în teatru. Cînd e „de-ai casei", e şi secretar literar sau actor. (V. S.)

O.S.T.A. — O stă mult fără o activitate teatrală ? (Al. P.)

Perdele — Fantezie şi originalitate în decor. (V. S.)

Peruchier — Singurul în drept să pună bărbi în teatru. (S. G.)

Plasator — Insul pe care nu te superi cînd... te pune la locul tău. (M. P.)

Rampă — Fata Morgana pentru actorii puşi să joace în fundul scenei. (V. S.)

Regizor — Un soi de mamă : dă viaţă unei piese. Se mai găsesc şi mame vitrege. (I. A.)

Repertoriul (unui teatru) — Îl trecem pe Dorian, îl înlocuim cu Shakespeare şi intrăm cu De Filippo. (I. A.)

Sufler — Actorul ştie rolul bine,
Suflerul nu-i e necesar !
Nu-i necesar atunci cînd vine,
Dar cînd lipseşte e-un calvar ! (T. M.)

Scenă — Încăpere cu un perete dărîmat pe unde privesc toţi indiscreţii. Culmea este că locatarii sînt trişti cînd n-are cine să-i privească. (I. L.)

Secretar literar (un anume) — Factor în stare de imponderabilitate (fără greutate). (I. A.)

Sfoară (plural sfori) — Utilizată în unele teatre de păpuşi şi în foarte multe teatre de proză. (Al. P.)

Titlu — Aspectul cel mai nesigur al unui spectacol pînă la premieră. (V. S.)

Turneu — Cîteodată, ieşirea dublurilor pe teren. (M. P.)

Ubicuitate — A fi în mai multe locuri în acelaşi timp. Proprietate a actorilor din Capitală, care se află în aceeaşi dimineaţă la radio (şi la radioficare), televiziune, cinematografie (dar nu şi la teatrul lor, la repetiţie). (V. S.)

Vedetă (în teatrul occidental) — Trăieşte ca să placă şi trebuie să placă spre a putea trăi. (H. N.)

Vis — Hamlet ! (V. S.)

Vizionare — „Ce-a spus ?", „Ce-a şoptit ?", „A zîmbit ?", „A plecat ?", „E-ncruntat(ă) ?" etc. (S. R.)

I. P. 2, c. 3127

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
www.cimec.ro

www.cimec.ro

www.cimec.ro